

Tradition und visuelle Narrativität in Japan

Von den Anfängen des Erzählens mit Text und Bild

Stephan Köhn, Würzburg

Die Beschäftigung mit der langen Tradition visuellen Erzählens in Japan gleicht, bedingt durch das weitgehende Fehlen interdisziplinärer Forschungsansätze, immer noch einer Art wissenschaftlicher Spielwiese, auf der sich Fakten, Mythen und Fiktionen ungestört tummeln können. Besonders eklatant zeigt sich dies bei der Beschäftigung mit dem wohl populärsten Vertreter vormodernen Erzählens mit Text und Bild: den Bildrollen. Hierfür sind verantwortlich einerseits die Bestrebungen des modernen Manga-Diskurses, den eigenen Forschungsgegenstand durch die Rückführung auf Vorbilder der Vergangenheit zu legitimieren, und andererseits die Bemühungen der Nationalliteratur (*kokubungaku*), diesen Legitimierungstendenzen entgegenzukommen.¹ Der vermeintliche filmische Charakter der Bildrollen – in zahlreichen Arbeiten hervorgehoben² – wird meist als Indiz für die enge Verwebung von Text und Bild erachtet, die aufgrund ihrer Interdependenz zu einer simultanen Verarbeitung auf Seiten des Rezipienten,³ in manchen Fällen sogar zu einer rein visuell basierten Rezeption führen soll.⁴

Doch wie stark ist die Visualität dieser Bildrollen tatsächlich ausgeprägt? Die Widersprüchlichkeit einzelner Aussagen⁵ sowie die undurchsichtige Entstehungsgeschichte⁶ verdeutlichen die Notwendigkeit, sich mittels des vorlie-

1 Vgl. hierzu auch KÖHN: "Edo bungaku kara mita gendai manga no genryū": 26–28.

2 Vgl. die Arbeiten von TAKAHATA: *Jūni seiki no animēshon*: 3–7; 12–15 und IMAMURA: *Manga eiga ron*: 124–142.

3 Vgl. MATSUOKA: "Komikku tekunorōjī to henshū kōgaku": 216.

4 Vgl. hierzu MATSUMOTO: *Chūsei shomin bungaku*: 412.

5 So werden bei SHIBUI (*Kinsei shōsetsu to sashie*: 20) die Bildrollen bereits als bildliche Literatur (*kaigateki bungaku*) bezeichnet, während SUZUKI (*Ehon to ukiyoe*: 70–71) von einer strikten inhaltlichen Trennung der Elemente Text und Bild ausgeht.

genden Beitrags zum ersten Mal ausführlicher mit dieser Fragestellung zu beschäftigen und durch die Miteinbeziehung einzelner, für deren Entstehung relevanter Einflußgrößen, die bislang weitgehend von einer umfassenden Zusammenschau ausgeklammert blieben,⁷ etwas Licht in diesen bis dato von einer interdisziplinären Erforschung ausgeklammerten Bereich zu bringen.

Die Anfänge bildlicher Darstellungen⁸ gehen in Japan auf eine lange Tradition zurück. Bereits in den ersten Jahrhunderten nach Christus zierten farbige Malereien das Innere der Hügelgräber der Yamato- bzw. Kofun-Zeit, und groß angelegte Fresken schmückten im 7. Jahrhundert die Decken und Wände der ältesten Tempelgebäude wie z. B. Hōryūji oder Yakushiji in der späteren Hauptstadt Nara.⁹ Die hermetische Abriegelung dieser ersten bildlichen Darstellungen – das Innere der Grabkammern war nach Verschuß in der Regel für niemanden mehr sichtbar, und die meisten der ausgemalten Tempelgebäude waren (wenn überhaupt) nur einer sehr kleinen Gruppe privilegierter Mönche zugänglich¹⁰ – führte dazu, daß die Malerei in dieser Zeit noch weitgehend dekorativer Selbstzweck war und über einen längeren Zeitraum hinweg vom Alltagsleben der großen Mehrzahl der Menschen ausgeklammert blieb.¹¹

1. *Entwicklungstendenzen des weltlichen Sektors* (8.–12. Jahrhundert)

Bei der höfischen Aristokratie war gegen Ende des 8. bzw. Anfang des 9. Jahrhunderts allmählich der Wunsch nach repräsentativen Räumlichkeiten und deren bildlicher Ausschmückung erwachsen. Nachdem vor allem für religiöse Zwecke unbewegliche architektonische Elemente wie z. B. Stein- oder Holzwände, Säulen und Decken bemalt worden waren, kamen nun als

6 Vgl. TANAKA: “‘Emaki’ to ‘monogatari’ no kankei”: 20.

7 Die hermetische Abgeschlossenheit einzelner Wissenschaftsdisziplinen in Japan verhindert in weiten Teilen interdisziplinäre Forschungsansätze, wovon vor allem Hybridmedien wie z. B. Bildrollen betroffen sind.

8 Erste geometrische Muster und Verzierungen auf Fundstücken aus der Jōmon-Zeit oder Yayoi-Zeit seien an dieser Stelle vernachlässigt.

9 Vgl. MATSUSHITA: *Koga no kanshō*: 3–4 und MIZUO: *Shōhekiga shi*: 23–26.

10 Vgl. hierzu MUSHAKŌJI: *Emaki no rekishi*: 2.

11 Vgl. auch die Ausführungen in SHIMOMISE: *Shimomise Shizuichi chosaku shū*, Bd. 4: 51–111.

Neuerungen auch Bemalungen auf teilweise flexiblen Elementen wie z. B. innere (*fusuma*) und äußere Schiebetüren (*shōji*) oder Raumteiler aus Stoff (*kabeshiro*) sowie auf ganz freien Elementen wie Faltschirmen (*byōbu*), Wandschirmen (*tsuitate*) oder Stoffschirmen (*kichō*) hinzu.¹² Da sich das höfische Leben der Heian-Zeit vornehmlich in der Zurückgezogenheit der eigenen vier Wände abspielte (*zakyō no seikatsu* 座居の生活), kam den bemalten Elementen in den Adelshäusern schon bald nicht mehr nur eine rein dekorative Funktion zu, sondern sie übernahmen nun auch mehr und mehr die Aufgabe, eine Art Schein- oder Anderswelt für die Bewohner zu erschaffen, welche die Begrenztheit des tatsächlichen Raumes aufbrechen sollte.¹³

1.1 Erste Annäherung von Text / Bild: Faltschirmbilder und Lyrik

Wie so viele kulturelle Errungenschaften stammten auch die ersten Faltschirme ursprünglich aus China.¹⁴ Über das kulturelle Mittlerland Korea¹⁵ erreichten sie bereits im 7. Jahrhundert Japan, wie einer der vielleicht ältesten Aufzeichnungen aus dem *Nihon shoki* für das Jahr Shuchō 1 (686) zu entnehmen ist:

19. Tag des 4. Monats [16. Mai 686]: Die Geschenke, die [das koreanische Königreich] Silla an den Kaiser darbringen [ließ], wurden über Tsukushi [in Nord-Kyūshū] weitergeleitet. [...] Daneben befanden sich als besondere Gaben [...]: Gold, Silber, farbige Brokate, leichte Strukturgewebe, goldene Schlüssel und Schalen, Faltschirme, Sattelleider, Seidenstoffe, Kräuter und Arzneien [...].¹⁶

Die schnelle Akzeptanz und Verbreitung der Faltschirme auf japanischem Boden läßt sich bereits an der Schenkungsliste *Tōdaiji kenmotsu chō* 東大寺献物帳 aus dem Nachlaß des Kaisers Shōmu an den Tōdaiji in Nara im Jahre 765 ablesen, in der alleine einhundert Faltschirme aus dem Privatbesitz des Tennō aufgeführt sind.¹⁷ Die große Beliebtheit, welche die Faltschirme in der

12 Bezüglich der Unterscheidung in “fixiert” (*kotei sareta*), “fixiert, aber beweglich” (*kotei sarenagara idō ga kanō na*) und “frei und ungebunden” (*kotei sarezu jiyū na*) siehe MIZUO: *Shōheki* shi: 13.

13 Vgl. hierzu die Ausführungen in SHIMOMISE: *Shimomise Shizuichi chosaku shū*, Bd. 3: 288.

14 Vgl. OKUDAIRA: *Emaki no sekai*: 26.

15 Man denke hier nur an die Überlieferung des Buddhismus Mitte des 6. Jahrhunderts.

16 *NKBT*, Bd. 68: 476.

späten Nara-Zeit und frühen Heian-Zeit genossen haben müssen, zeigt sich auch, obwohl nur ganz wenige Exemplare aus dieser frühen Phase erhalten geblieben sind,¹⁸ an der Erwähnung in zahlreichen literarischen Schilderungen bzw. bildlichen Darstellungen des höfischen Lebens der Heian-Zeit. So heißt es in einer Episode der Kurzgeschichtensammlung *Tsutsumi Chûnagon monogatari* (1057?):

Ich benötige [dringend] Faltschirme. Egal ob sie mit Bildern im chinesischen oder im japanischen Stil bemalt oder gar mit Stoff bespannt sind; einerlei ob auf ihren Rahmen chinesisches Gold prunkt, oder ob [ihre Einfassungen] mit Perlen und Edelsteinen aus Korea besetzt sind; wenn nichts dergleichen zur Verfügung steht, tut es auch ein zerbrochener Faltschirm aus Holz – nur, leiht mir bitte einen!¹⁹

Faltschirme waren aber nicht nur reine Nutzgegenstände; auch ihrer künstlerischen Gestaltung wurde ein großer Stellenwert beigemessen, wie eine Stelle aus der Miszellensammlung *Tsurezuregusa* (1330–31) verdeutlicht:

Seien es nun Bilder oder Schriftzeichen auf Faltschirmen und Schiebetüren – wenn sie mit unbeholfener Strichführung ausgeführt sind, ist dies nicht nur unschön anzusehen, sondern spricht vor allem auch vom armseligen [Geschmack] des Besitzers.²⁰

Hierbei schmückten, wie abschließend die folgende Stelle aus dem *Genji monogatari* (um 1000) zeigt, nicht nur bildliche Darstellungen die verschiedenen Arten von Faltschirmen, sondern auch mit Tusche geschriebene Texte:

Ist nicht die Skizze auf dem zartgelben Webstoff aus China, die der Kaiser [höchst persönlich] anzufertigen geruhte, von wahrlich außergewöhnlichem Charme? Das Strahlen dieser Tuschschrift übertrifft bei weitem die hellen farbenfrohen Darstellungen der Jahreszeiten [...].²¹

17 Vgl. hierzu die detaillierte achtzehenseitige (nicht paginierte) Auflistung der einzelnen Schirme mit genauen Angaben zu Größe, Format und Motiv im *Tôdaiji kenmotsu chô*. Ferner vgl. MURASE: *Japanische Wandschirme*: 8 und TAKEDA: “Byôbue ni okeru issô hôshiki no seiritsu”: 107.

18 IENAGA (*Jôdai yamatoe zenshi*: 5–52) versucht, anhand verschiedener zeitgenössischer Aufzeichnungen Titel und Inhalt von insgesamt 43 Faltschirmen aus dieser Zeit zu rekonstruieren, um somit zumindest eine erste Vorstellung von deren thematischer Vielfältigkeit zu erlangen.

19 *NKBZ*, Bd. 10: 534.

20 *NKBZ*, Bd. 27: 157.

21 *NKBZ*, Bd. 15: 92.

Doch nicht nur die Faltschirme, die in der Regel aus zwei, vier oder sechs durch Lederriemen (später dann Papierstreifen) zusammengehaltenen Paneelen bestanden und ab dem 14. Jahrhundert vornehmlich als Schirmpaar hergestellt wurden,²² stellten zunächst ein Importprodukt aus China dar, sondern auch die Art der bildlichen Darstellung als solches. Erst Mitte des 9. Jahrhunderts war der chinesische Stil (*karae* 唐絵) für die Darstellungen auf Faltschirmen und Schiebetüren immer weniger gefragt, und der eigens entwickelte japanische Stil (*yamatōe* 大和絵 / 倭絵) wurde nun für die verschiedensten Motive verwendet.²³ Im Gegensatz zur chinesischen Tuschmalerei handelte es sich bei den Darstellungen im japanischen Stil vor allem um Farbmalerien, bei denen (in einer Art Arbeitsteilung) zunächst von dem eigentlichen Hauptmaler mit Tusche das Bild mit all seinen Details vorgezeichnet (*sumigaki* 墨書 bzw. *shitae* 下絵) und dann anschließend von den jeweiligen Malergehilfen mit Farbe ausgemalt (*tsukurie* 作絵) wurde.²⁴

Die erste kaiserlich in Auftrag gegebene Gedichtanthologie *Kokin waka shū* (905) führte dann endgültig zu einem Wandel in der Gestaltung der Faltschirme und zu einer ersten Verknüpfung von Text und Bild²⁵, wobei das bereits seit dem *Man'yōshū* praktizierte Aufgreifen der einzelnen Jahreszeiten als Gedichtmotiv (*daiei* 題詠)²⁶ und das Einflechten berühmter (historischer) Orte (*utamakura* 歌枕) als die entscheidenden Faktoren in diesem Prozeß anzusehen sind.²⁷ Statt chinesische Malereien und Gedichte waren es jetzt vor allem Darstellungen im japanischen Stil kombiniert mit rein japanischer Lyrik, welche das Aussehen der Faltschirme und Schiebetüren der Heian-Zeit bestimmen sollten. Der Großteil dieser Schirme und Schiebetüren, die meist von einem bekannten Maler und einem angesehenen Dichter in Arbeitsteilung hergestellt worden waren,²⁸ zeigte jahreszeitliche Motive und berühmte Orte.²⁹

22 Zu den Formaten siehe MURASE: *Japanische Wandschirme*: 8 und TAKEDA: “Byōbue ni okeru issō hōshiki no seiritsu”: 110–111.

23 Vgl. KATANO: *Nihon bungei to kaiga no sōkansei no kenkyū*: 73 und MIZUO: *Shōheki ga shi*: 35.

24 Siehe hierzu SHIMOMISE: *Shimomise Shizūichi chosaku shū*, Bd. 3: 233.

25 KATANO (*Nihon bungei to kaiga no sōkansei no kenkyū*: 6–7) spricht gemäß seiner Dreiteilung der Verwobenheit von Text und Bild hier von der ersten Stufe der externen Verknüpfung (*gaimenteki ketsugō*).

26 Zu den Jahreszeiten als Motivkategorien vgl. auch SCHÖNBEIN: *Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik*: 44–46.

27 Vgl. MUSHAKŌJI: *Emaki no rekishi*: 33.

28 Ein prominentes Teamwork führt das *Genji monogatari* (NKBZ, Bd. 13: 371) an: “Das

Das visuelle Potential, welches sowohl den Jahreszeitenbegriffen als auch den historischen Örtlichkeiten als Thema innewohnte, führte einerseits zu einem Aufschwung bei der Produktion von Faltschirmen,³⁰ deren steigende Nachfrage unter anderem die Errichtung eines kaiserlichen Amtes für Malerei (*kyûtei edokoro* 宮廷絵所) bewirkte, und verursachte andererseits einen Boom in der Dichtung³¹, die wiederum die Abbildungen der Faltschirme als Inspiration verwendete.³² Mit dem Faltschirmgedicht (*byôbuuta* 屏風歌)³³ entstand auf diese Weise eine visuelle bzw. visualisierte Gedichtform, die im Entstehungsprozeß noch an eine bestimmte bildliche Darstellung des Faltschirms gekoppelt war,³⁴ sich dann jedoch auch davon lösen und als selbständiges Gedicht (unter Erläuterung der jeweiligen Szenerie im einleitenden Vorworttext des Gedichtes) rezipiert bzw. geschätzt werden konnte (vgl. Abb. 1).³⁵

Bild stammt von dem Maler Ômi der Kose-Schule, das Gedicht [aber] hat der Dichter Ki no Tsurayuki verfaßt". Meist wurden die separat auf einem Schmuckpapier (*shikishi*) verfaßten Gedichte eines bekannten Dichters, der nicht in allen Fällen in Absprache mit dem Maler stand, direkt auf den Faltschirm geklebt. Vgl. hierzu auch KOSHINO: "Bungaku to kaiga to no kanshō": 30.

- 29 Vgl. MURASE: *Japanische Wandschirme*: 30, MIZUO: *Shôhekiga shi*: 36, sowie die Auflistung einzelner aus der Literatur rekonstruierbarer Faltschirmthemen in IENAGA: *Jôdai yamatoe zenshi*: 85–146; 155–247. Die detaillierte Beschreibung der Auftragserteilung für das Anfertigen von Schiebetüren in FUJIWARA Teikas 藤原定家 (1162–1241) Tagebuch *Meigetsuki* 明月記 (Aufzeichnungen im klaren Mondenschein; 1235?) vom 14. Tag des 5. Monats im 1. Jahr Jôgen (11. Juni 1207) vermittelt einen Eindruck von der großen Bedeutung, welche den einzelnen Darstellungen beigemessen wurde. Siehe *Meigetsuki*, Bd. 2: 26–27.
- 30 Vgl. SHIMOMISE: *Shimomise Shizûichi chosaku shû*, Bd. 3: 287, und KEENE: *Nihon bungaku no rekishi*, Bd. 2: 88.
- 31 Gefördert wurde dieser Prozeß durch die verschiedenen in Mode gekommenen Vergleichswettbewerbe zu Hofe (*~awase*), bei denen z. B. Gedichte (*utaawase*) oder Bilder (*eawase*) von zwei Parteien gegeneinander in den Wettkampf geführt wurden. Vgl. hierzu *NKBD*, Bd. 1: 201.
- 32 Vgl. hierzu auch TOKUDA: *Egatari to monogatari*: 214–216.
- 33 Nach KATANO (*Nihon bungei to kaiga no sôkansei no kenkyû*: 190) zeichnet sich das Faltschirmgedicht dadurch aus, daß es für eine bildliche Darstellung geschaffen wird, mit dieser durch Wortspiele oder Anleihen in einer engeren Verbindung steht und sich analoge typisierende Gestaltungsmittel zu Nutzen macht. Vgl. auch die Untersuchung in SHIMOMISE: *Yamatoe shi kenkyû*: 215–332.
- 34 Diese Praxis blieb nicht nur auf das Darstellungsformat der Faltschirme beschränkt. In späteren Jahrhunderten wurden z. B. auch zahlreiche innere Schiebetüren oder Wandschirme in Tempeln und Palästen mit Gedichten versehen (teilweise wurden diese direkt in die Abbildung integriert, teilweise auch erst auf ein besonderes Schmuckpapier geschrieben, welches dann aufgeklebt wurde).
- 35 Vgl. hierzu die zahlreichen Faltschirmgedichte in der dritten kaiserlichen Gedichtanthologie

Wer sich an keinerlei Zeiten stört,
ist der Gipfel des Fuji.
Was denkt er nur, welche Jahreszeit wir haben
braunweiß gefleckt wie er ist,
muß wohl Schnee gefallen sein.³⁶

Warum nur kräht schon der Hahn –
für mein heimlich liebend Herz
ist es doch immer noch tiefste Nacht.³⁷

Unter der Blüten Pracht
suchen viele Menschen Zuflucht.
Fürwahr, die schützende Hand der
Glyzinie [i. e. Fujiwara-Clan] ist
einflußreicher denn je.³⁸



Abb. 1: Teil eines Faltschirms aus dem 17. Jh. mit Illustrationen zu Gedichten des *Ise monogatari* im Stile klassischer *byōbuuta* (*Die Kunst des alten Japan*: 120)

1.2 Das Zusammentreffen von Text / Bild: *Bildrollen und Prosaliteratur*

Eine neue Form des Zusammenspiels von Text und Bild, die sich weitgehend von der bisherigen Verknüpfung von Faltschirmbild und -gedicht unterscheiden sollte, entstand im 10. Jahrhundert mit den sogenannten Bildrollen (*emakimono* 絵巻物).³⁹ Ähnlich wie bei den ersten Faltschirmen handelte es sich zunächst um eine Darstellungsform, die in China weit verbreitet war (sogenannte *huàjuǎn* 画卷) und ab dem frühen 8. Jahrhundert nach Japan überliefert

Shūi waka shū 拾遺和歌集 (Sammlung mit einer Nachlese japanischer Gedichte; ca. 1006), für die in der modernen Textausgabe sogar ein separater Index angelegt wurde. Vgl. *SNKBT*, Bd. 7: 58–59, sowie die detaillierten Ausführungen in FUJIOKA (‘‘Byōbuuta no honshitsu’’, 1995).

36 *NKBZ*, Bd. 8: 141. Der Berg Fuji aus dem Gedicht wird als Hintergrund visualisiert.

37 Ebd.: 177. Der Hahn aus dem Gedicht wird auf einem Dach dargestellt.

38 Ebd.: 220. Die Glyzinie aus dem Gedicht wird in der Schmucknische als Zweig in einer Vase visualisiert.

39 Vgl. SASABUCHI: ‘‘Ekotoba ka etoki ka’’: 2.

wurde.⁴⁰ Im Gegensatz zu den Faltschirmbildern und -gedichten stand jedoch nicht die Wiedergabe eines punktuellen Ereignisses (oder Gefühls) im Vordergrund,⁴¹ sondern das Einfangen einer mehr oder minder längeren narrativen Sequenz, die meist von einer literarischen Vorlage stammte.⁴²

Das Herausbilden einer eigenständigen, erstmals auf rein japanisch (d. h. mit *kana*) verfaßten Literatur spielte für das Entstehen der narrativ angelegten Bildrollen zweifelsohne eine entscheidende Rolle. Diese als Erzählliteratur (*monogatari bungaku* 物語文学) bezeichneten höfischen Geschichten standen in einer direkten Verlängerungslinie zur oralen Erzähltradition, deren Anfänge sich, soweit belegt, bis ins 7. Jahrhundert zurückverfolgen lassen.⁴³ Ein wesentlicher sozialer Faktor, der an der Verbreitung der Bildrollen, die in einigen Werken der Heian-Zeit bedingt durch ihre Nähe zur Erzählliteratur zunächst als Erzählbilder (*monogatari e* 物語絵), Bilderzählungen (*emonogatari* 絵物語) oder einfach nur Bild (*e* 絵) Erwähnung finden und wohl erst seit Ende des 18. Jahrhunderts unter der heute gängigen Bezeichnung "Bildrollen" geführt werden,⁴⁴ waren die Bilderwettstreite (*eawase* 絵合) zu Hofe.⁴⁵ Während die Falt- oder Wandschirme für einen häufigen Transport außer Haus zu sperrig waren, einfache kleinere Bilder (*kamie* 紙絵) hingegen von den Dar-

40 Hierzu zählt z. B. die häufig als erste japanische Bildrolle angeführte *E inga kyô* 絵因果経 (Illustrierte Sutra von Ursache und Wirkung, 8. Jh.), bei der es sich jedoch um die Kopie eines chinesischen Originals aus dem 3. bzw. 4. Jahrhundert handelt. Vgl. OKUDAIRA: *Emaki no sekai*: 23–26, und SUWA: *Edo bungaku no hôhô*: 126.

41 Auch in späteren Jahrhunderten wird auf Faltschirmen oder Schiebetüren von einer Darstellung narrativer Sequenzen zugunsten punktueller Ereignisse, Gefühle oder Stimmungen abgesehen. Vgl. hierzu die Beispiele in der 17-bändigen Reihe *Nihon byôbue shûsei*.

42 Siehe TOKUDA: *Egatarî to monogatari*: 220–221.

43 Vgl. hierzu die Darstellung in FUJII: "Monogatari no hassei": 40–57. In der Region von Izumo, einem der wichtigsten (volks)religiösen Zentren der damaligen Zeit, hatte sich über einen langen Zeitraum hinweg bereits eine eigenständige volkstümliche Erzähltradition (*minzokuteki katari* 民族的語り) herausgebildet, die mit religiös motivierten Heldenlegenden und Liebesgeschichten die Grundlage für die spätere Erzählliteratur legte. Siehe hierzu ARAKI: *Chûsei bungaku no keisei to hatten*: 384–385. Mit der erstmaligen Möglichkeit der uneingeschränkten Verschriftung durch die neu entwickelten Silbenalphabete wurden diese Geschichten nicht nur für die Nachwelt fixiert, sondern verschmolzen unter der Feder höfischer Schreiber zu einer neuen Form der Literatur. Vgl. hierzu MITANI: "Monogatari bungaku no seiritsu": 62, SUZUKI: *Nihon shôsetsu no tenkai*, Bd. 1: 8–14 und ARAKI: *Chûsei bungaku no keisei to hatten*: 404–405.

44 Teilweise werden diese auch als Rollenbücher (*makihon* 巻本 bzw. *kansubon* 卷子本) bezeichnet. Vgl. hierzu die verschiedenen Textbelege in *Koji ruien*, Bd. 39: 903; 967–977.

45 Siehe OKUDAIRA: *Emaki no rekishi*: 30, und die Schilderung in TAKIZAWA: *Enseki zasshi*: 474–475.

stellungsmöglichkeiten als zu begrenzt empfunden wurden,⁴⁶ lag mit den Bildrollen ein neues Format vor, das in der Flächengröße den Faltschirmen in so gut wie nichts nachstand⁴⁷ und durch das sukzessive Abrollen beim Lesen den Raum in seiner Breite langsam für den Leser zu erschließen vermochte.⁴⁸

Obwohl mit den Meisterpoeten-Bild[rollen] (*kasen'e* 歌仙絵), Gedichtwettstreit-Bild[rollen] (*utaawasee* 歌合絵) und den Bild[rollen] der verschiedensten Berufe (*shokunin zukushie* 職人尽絵) ein Teil der Thematik der Faltschirm- oder Schiebetürenbilder auch auf das Format Bildrolle übertragen wurde,⁴⁹ bestand der Großteil der echten (d. h. narrativen) Bildrollen⁵⁰ der Heian-Zeit jedoch zunächst aus Stoffen der Erzähl- und Tagebuchliteratur sowie der sogenannten Gedichterzählungen (*utamonogatari* 歌物語), bei denen einzelne Kurzgedichte durch Erzählpassagen miteinander verknüpft und auf diese Weise eine lyrische Erzählung geschaffen wurde.⁵¹ Für die höfischen Kreise, die aufgrund der erforderlichen Bildung und der notwendigen finanziellen Mittel in der Heian-Zeit die alleinigen Rezipienten dieser kostspieligen (da auf Bestellung als Unikat hergestellten) Produkte waren,⁵² stellten die

46 Im *Genji monogatari* (NKBZ, Bd. 13: 376) heißt es dazu in einem Bilderwettstreit: “Da bei einfachen Bildern [der Platz sehr] beschränkt ist, vermögen sie nicht, den ganzen Reiz einer Landschaft wiederzugeben.”

47 Eine Bildrolle (eine Geschichte umfaßte meist mehrere Rollen!) bestand aus zahlreichen einzeln aneinander geklebten, meist rechteckigen Blättern Papier und wies in der Regel zwischen 30–40 cm Breite (schmale Rollen maßen nur ca. 10 cm, während breite Rollen fast 60 cm erreichten) und 9–12 Meter Länge auf. Siehe hierzu OKUDAIRA: *Emakimono saiken*: 62–64.

48 Vgl. ARMBRUSTER: *Das Shigisan Engi Emaki*: 211. Dieses sukzessive Abrollen und Lesen stellte eine japanische Innovation dar, da chinesische Bildrollen erst völlig abgerollt und dann als Ganzes betrachtet wurden.

49 Im Stile der Faltschirmbilder wurden meist einzelne Abbildungen mit einem Gedicht und einem kurzen erläuternden Text versehen; es gab zwar einen allgemeinen thematischen Rahmen (z. B. verschiedene Berufssparten), doch blieben die Bilder, bis auf die Sonderform des Wettstreites (*awase*), bei dem jeweils zwei Bilder eine Einheit bildeten, ohne größeren inhaltlichen Zusammenhang. Vgl. hierzu die Beispiele in ISHIDA (*Shokunin zukushie*, 1977), SHIRAHATA (*Kasen'e*, 1974) und MORI (*Utaawasee no kenkyû*, 1970).

50 So werden als obligatorische Merkmale die Rollenform und das aus der Erzählliteratur entlehnte narrative Element angeführt. Siehe IENAGA: *Jôdai yamatoe zenshi*: 324. Nach KATANO (*Nihon bungei to kaiga no sôkansei no kenkyû*: 190) handelt es sich bei den narrativen Bildrollen um die zweite Stufe der Verknüpfung von Text und Bild, die sogenannte innere Verknüpfung (*naimenteki ketsugô*). Vgl. hierzu auch Fußnote 25.

51 Eine Rekonstruktion verlorengegangener Bildrollen aufgrund historischer Aufzeichnungen findet sich in KOMATSU: “Monogatari bungaku to emaki”: 369–402.

meisten Bildrollen vor allem eine Visualisierung bekannter literarischer Stoffe dar, die ein noch tieferes Mitfühlen mit den einzelnen Protagonisten ermöglichen sollte.⁵³ Denn Lesen war in den meisten Fällen ein Akt der Geselligkeit, und das Betrachten von Bildrollen, während die zugehörige Geschichte vorgelesen wurde, hierbei gängige Praxis.⁵⁴



Abb. 2: Regelmäßige Abfolge von Text- und Bildelementen
im *Nezame monogatari emaki* (NEZ, Bd. 17: 24–25)

Ähnlich wie bei den Faltschirm- und Schiebetürbildern hat sich auch bei den Bildrollen die Maltechnik des japanischen Stils durchsetzen können,⁵⁵ wobei sich neben der arbeitsaufwendigen Farbtechnik noch eine aus der Vorstufe der Tuschkizze abgeleitete reine Tuschtechnik (*hakubyô* 白描) herausbildete. Bei den in Zusammenarbeit (*gassaku*) von Profi- und Amateurmalern und -schreibern⁵⁶ hergestellten Werken der Heian-Zeit handelte es sich, bedingt durch die lang anhaltende Dominanz der höfischen Erzählliteratur, vor allem um visuelle Umsetzungen bekannter literarischer Vorlagen (vgl. Abb. 2).⁵⁷

52 Vgl. hierzu SECKEL / HASÉ: *Emaki*: 36.

53 Vgl. AKIYAMA: *Nihon emakimono no kenkyû*, Bd. 1: 17.

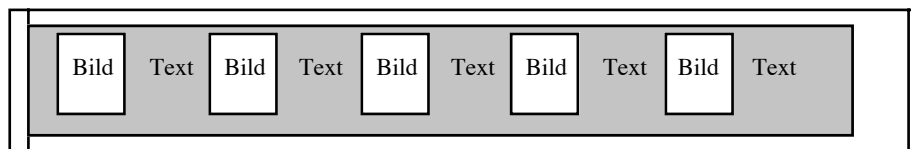
54 Vgl. z. B. *Genji monogatari* (NKBZ, Bd. 17: 66). Siehe ferner MUSHAKÔJI: *Emaki*: 76.

55 Vgl. MIZUO: *Shôhekiga shi*: 40 und SHIMOMISE: *Shimomise Shizuichi chosaku shû*, Bd. 3: 242.

56 Neben Malern der Kose 巨勢-Schule, die dem höfischen Amt für Malerei unterstand, waren auch viele adelige Amateurmaler tätig. Vgl. SECKEL / HASÉ: *Emaki*: 36–38.

57 Vgl. NKBZ, Bd. 1: 376. Das (irrtümlicherweise) dem Mönch TOBA Sôjô (i.e. Kakuyû)

Obwohl nur ganz wenige Werke aus dieser Zeit erhalten sind,⁵⁸ muß aufgrund zeitgenössischer Aussagen innerhalb der Erzähl- und Tagebuchliteratur davon ausgegangen werden,⁵⁹ daß damals zu fast allen bekannten höfischen Erzählungen eine Bildrollen-Ausgabe angefertigt worden war.⁶⁰ Ein Blick auf den Aufbau des *Genji monogatari emaki* 源氏物語絵巻⁶¹ und des *Nezame monogatari emaki* 寝覚物語絵巻 (Bildrolle der Geschichte vom Erwachen) zeigt weitgehend folgende Struktur:⁶²



Schematisierte Text / Bild-Abfolge
in den erzählliterarischen Bildrollen der Heian-Zeit

Bei dieser wechselseitigen Anordnung von Text und Bild beschreibt der vorangehende Text die jeweilige Szene, die im Anschluß dann weitgehend oder teilweise bildlich umgesetzt wird (*zenbun kôzu* 前文後図).⁶³ Die strikte Trennung von Haupttext (*kotobagaki* 詞書) und Bild – die getrennte Produktionsweise dieser beiden Darstellungsmittel durch darauf spezialisierte Maler und Schreiber dürfte eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben – führte dazu, daß der Handlungsverlauf inklusive der Dialogpassagen zunächst erlesen werden mußte, bevor dann basierend auf dieser Vorabinformation die jewei-

zugesprochene *Chôjû jinbutsu giga* 鳥獣人物戯画 (Lustige Bilder von Mensch und Tier; 12./13. Jh.) wird zwar gerne als Paradebeispiel für die Visualität früher Bildrollen angeführt, doch handelt es sich bei dieser gänzlich ohne Text versehenen, keiner durchgängigen Narration unterliegenden Bildrolle um einen Einzelfall in der Gestaltung. Zum *Chôjû jinbutsu giga* als Beginn der japanischen Satiretradition vgl. die Arbeit von MIYAO (*Nihon no giga*, 1967).

58 Vgl. auch die Reproduktionen in *Nihon emakimono zenshû* (NEZ) und *Shinshû Nihon emakimono zenshû* (SNEZ), die als Grundlage der nachfolgenden Untersuchung dienen.

59 Vgl. hierzu die einzelnen Quellenbelege bei KOMATSU: "Monogatari bungaku to emaki": 369–379.

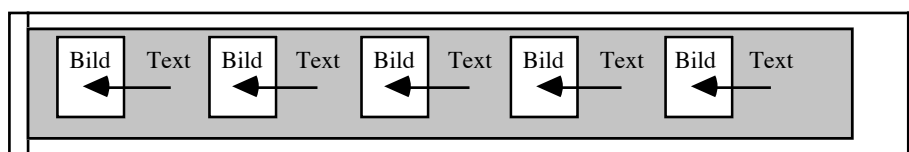
60 Vgl. z. B. das "Buch zum Film" in der heutigen Zeit, das schließlich auch die Aufgabe hat, die besten oder zumindest eingängigsten Szenen eines Filmes noch einmal anschaulich vor Augen zu führen.

61 Da die meisten Rollen keine Angaben zu Maler und Schreiber aufweisen, können keine konkreten Entstehungsdaten bei diesem und den folgenden Werken angegeben werden.

62 Siehe hierzu NEZ, Bd. 1 und Bd. 17.

ligen Bilder mit Bedeutung gefüllt werden konnten und so eine gewisse Lebendigkeit für den Rezipienten erhielten.⁶⁴

Ein genauerer Blick in deren literarische Vorlagen *Genji monogatari* und *Yoru no nezame* 夜の寝覚 (Nächtliches Erwachen; Mitte 11. Jh.) zeigt überraschenderweise, daß diese beiden Bildrollen⁶⁵ weder den groben Handlungsverlauf noch die möglichen Handlungshöhepunkte ihrer Vorlagen widerspiegeln. Stattdessen konzentriert sich die Auswahl der Szenen der Bildrollen-Version auf das Einfangen besonderer Stimmungen,⁶⁶ die häufig in den einzelnen Gedichten der literarischen Vorlage zum Ausdruck gekommen waren.⁶⁷ Text und Bild bedingen sich nicht gegenseitig; vielmehr schafft der Haupttext den thematischen Rahmen, in den das Bild, ohne immer eine inhaltliche Kongruenz aufzuweisen (!), eingebettet und gedeutet werden kann.⁶⁸



Die einzelnen Texte schaffen jeweils nur den Bezugsrahmen für das darauffolgende Bild, die Szenenhaftigkeit dominiert

Wesentliche Voraussetzung für die Rezeption dieser Bildrollen war somit eine bestimmte Vorkenntnis auf Seiten der Rezipienten hinsichtlich der zugrundeliegenden literarischen Vorlage. Erst mittels dieses Vorwissens ergaben die einzelnen dargestellten Szenen einen Sinnzusammenhang und konnten in

63 Vgl. *NKBD*, Bd. 1: 375.

64 Vgl. hierzu auch UENO: *Emakimono kenkyû*: 42 und MIYA: "Bungaku to emaki no aida": 6–7.

65 Beide Rollen liegen nicht mehr im Originalzustand und -umfang vor, doch läßt sich von den vorhandenen Rollenelementen auf die Gesamtkonzeption schließen.

66 Vgl. MUSHAKÔJI: *Emaki no rekishi*: 39 und MATSUDA: "Ôchô joryû sakka no biishiki to sakuhin sôzaku": 46–47.

67 Aufgrund dieser sublimiert-ästhetischen Komponente werden diese Rollen auch als Frauen-Bild[rollen] (*onnae* 女絵) bezeichnet, während die Bezeichnung Männer-Bild[rolle] (*otokoe* 男絵) eher für den nüchternen, meist nur mit Tusche gezeichneten Stil steht. Vgl. SHINBO: *Hakubyô emaki*: 44.

68 Dies steht im Gegensatz zu einigen erklärenden Thesen aus den Reihen der Nationalliteratur, die in den Bildrollen eine Art Handkino (*te no naka no eiga*) sehen und eine Bilddominanz postulieren, die von den ersten Rollen an geherrscht habe. Vgl. hierzu

ihrer besonderen Akzentsetzung der Ausgangsgeschichte von den Lesern goutiert werden.

2. Entwicklungstendenzen des religiösen Sektors (8.–12. Jahrhundert)

Auch im religiösen Bereich war die Verlagerung buddhistischer bildlicher Darstellungen von den Tempeldecken und -wänden auf beweglichere und flexiblere Untergründe (Schiebetüren, Faltschirme etc.) ein entscheidender Schritt für die Entwicklung einer eigenständigen religiösen Bildtradition in Japan. Während die bildlichen Darstellungen der buddhistischen Schulen der Nara-Zeit noch weitgehend von den Malereien des Festlands dominiert wurden,⁶⁹ bildete sich mit der Überlieferung des esoterischen Buddhismus in Form der Tendai-Schule (ab 805) und der Shingon-Schule (ab 806) eine eigene, endogen gewachsene Tradition heraus. Die besondere Bedeutung, die dem Mandala als Gegenstand der Verehrung und der kultisch-religiösen Praxis zukam, war wegweisend für die weitere Entwicklung.⁷⁰

Mandala (*hensôzu* 变相図 bzw. *mandara* 曼陀羅) stellten in der Anfangsphase vor allem buddhistische Jenseitsvorstellungen,⁷¹ wie sie von den einzelnen Kernsutras der jeweiligen buddhistischen Schule verkündet wurden, oder die Lebensgeschichte eines Buddhas oder Bodhisattvas dar.⁷² Im Gegensatz jedoch zu den Darstellungen vom Festland, die als Visualisierung der buddhistischen Kosmologie vor allem der meditativen Praxis vorbehalten waren, kam in Japan bereits früh ein gewisses narratives Element bei den Abbildungen hinzu,⁷³ da überlieferte Inhalte durch einheimische Stoffe angereichert und modifiziert worden waren. So hat z.B. die Legendenbildung um den Kronprinzen Shôtoku, den kaiserlichen Förderer des Buddhismus in Japan, der im Volksglauben aufgrund seiner Verdienste um dessen Verbreitung auch als

OKUNO: *Edo jidai no kohanpon*: 32.

69 Als Beispiele seien hier die Kopien illustrierter Sutras (wie z. B. *E inga kyô* etc.) sowie kleinere Schmuckmalereien wie z. B. auf dem *Tamamushi no zushi* 玉虫厨子, einem Aufbewahrungsschrank im Hôryûji für Sutras, auf dessen Seitenwänden sich buddhistische Legenden im Stile der chinesischen Malerei der Sechs Reiche (3.–6. Jh.) befinden, angeführt.

70 Vgl. hierzu MORISUE: *Chûsei no shaji to geijutsu*: 305–307.

71 Neben den Paradiesvorstellungen (*gokurakue*) nahmen die Höllendarstellungen (*jigokue*) eine wichtige Funktion bei der religiösen Unterweisung des einfachen Volkes ein.

72 Vgl. MUSHAKÔJI: *Emaki*: 48.

eine Reinkarnation Buddhas verehrt wurde, großen Einfluß auf die Gestaltung religiöser Mandalas ausgeübt, da die neuen Schulen des Shingon- und Tendai-Buddhismus bemüht waren, ihre eigenen Schulgründer Saichô 最澄 (767–822) und Kūkai 空海 (774–835) mit Shôtoku in Verbindung zu bringen und dadurch den Etablierungsprozeß der eigenen (aus dem Ausland importierten) Schule in der Bevölkerung zu beschleunigen.⁷⁴ Die große Popularität, welche die Legende um die Figur des Kronprinzen im Volk genoß, führte dazu, daß neben der Darstellung buddhistischer Sutras nun vor allem historische Begebenheiten aus der Geschichte des Buddhismus sowie aus dem Leben der verschiedenen Schulgründer stärker bei der Themenauswahl der Mandalas in den Vordergrund rückten.⁷⁵ Diese in großem Maße schon Ansätze eines Erzählcharakters aufweisenden Mandalas, die aufgrund ihrer nicht immer streng religiösen Thematik zuweilen auch als großflächige Legendenbilder (*daigamen setsuwaga* 大画面説話画) bezeichnet werden, waren zur Veranschaulichung der verschiedenen (Lebens)stationen in mehr oder minder große Einheiten unterteilt und, wie es bei den Faltschirmbildern dann in Mode gekommen war, häufig noch mit kleineren Schmuckblättern, die kurze Sutrapassagen oder Erklärungen zur Darstellung enthielten, versehen (vgl. Abb. 3).⁷⁶

Der große Bedarf an buddhistischen bildlichen Darstellungen zum Zwecke der Glaubensvermittlung und -praxis führte auch auf dem religiösen Sektor rasch zu einer Professionalisierung des Herstellungsprozesses, um der steigenden Nachfrage auf Seiten der Tempel (und einiger gläubiger Adeltiger) gerecht zu werden. Mit der Errichtung von Ämtern für Malerei an den großen Tempeln und Schreinen (*jisha edokoro* 寺社絵所)⁷⁷ hat sich auch ein eigener Berufsstand, der des buddhistischen Malers (*ebusshi* 絵仏師), herausgebildet, der sich, analog zu den Malern des höfischen Amtes für Malerei, hauptberuflich der Anfertigung von Mandalas bzw. Legendenbildern, Sutras und religiösen Darstellungen für Faltschirme und Schiebetüren widmete.⁷⁸

73 Vgl. ebd.: 66.

74 Vgl. hierzu KIKUTAKE: "Shôtoku taishi shinkô to Shôtoku taishi eden": 19–21.

75 Zum Wandel der Darstellung im Mandala vgl. MUSHAKÔJI: *Emaki no rekishi*: 5–6.

76 Vgl. WAKASUGI: "Daigamen setsuwaga": 41–43.

77 So gab es berühmte Ämter für Malerei z. B. an den Tempeln Tôji in Nara und Enryakuji in Kyôto sowie an bedeutenden Schreinen wie z. B. dem Kasuga Taisha in Nara. Vgl. SHIMOMISE: *Shimomise Shizuichi chosaku shû*, Bd. 3: 312.



Abb. 3: Erste Hälfte des *byōbu*-Paares *Jukkaizu* (Abbildung der zehn buddhistischen Welten). Auf den *shikishi* befinden sich Sutraauszüge zur generellen Erläuterung der einzelnen Welten und *waka* zur Erklärung der abgebildeten Szenen (NBS, Bd. 1: 20–21)

3. Die Phase gegenseitiger Beeinflussung – Die “neuen” Bildrollen (12.–14. Jahrhundert)

Die politisch-sozialen Umwälzungen, die am Ende des 12. Jahrhunderts das Kaiserreich erschütterten und zur Einrichtung einer Militärregierung führten, hatten auch Auswirkungen auf die Bereiche Kunst und Literatur. Denn mit der Kriegerklasse als neuer Kulturträgerschicht änderten sich mit einem Male auch die Ansprüche und Bedürfnisse: Nicht mehr Schilderungen eines ästhetisierten höfischen Lebens waren gefragt, sondern Darstellungen, die in einer gewissen Beziehung zur eigenen Lebensrealität und Weltanschauung standen. Neben sogenannten klassizistischen Erzählungen (*giko monogatari* 擬古物語) waren es jetzt vor allem Kriegserzählungen (*gunki monogatari* 軍記物語) und Volkslegenden (*setsuwa bungaku* 説話文学), die sich großer Beliebtheit bei den Kriegern erfreuten.⁷⁹ Und einhergehend mit dieser Diversifizierung auf literarischem Sektor vollzog sich auch eine Veränderung der Produktpalette bei den Bildrollen der Kamakura-Zeit. Während der japanische Malstil mit seinen artifiziellen Ausdrucksformen und Typisierungen⁸⁰ zwar zur Visuali-

78 Vgl. MUSHAKŌJI: *Eshi*: 72–90.

79 Zur Entstehung der Kriegserzählungen sowie der Rolle des *Konjaku monogatari shū* 今昔物語集 (1120?) für die Herausbildung der Volkslegenden siehe KEENE: *Nihon bungaku no rekishi*, Bd. 3: 267–82 und Bd. 4: 15–62.

80 Als Beispiel sei hier der Strichaugen-Hakennasen-Stil (*hikime kagihana* 引目鉤鼻) zur Darstellung der Gesichter genannt, der eine Unterscheidung der einzelnen Protagonisten

sierung der höfischen Literatur der Heian-Zeit noch ein probates Mittel war, erforderten die neuen Thematiken in der Kamakura-Zeit bereits neue, individuellere Darstellungstechniken. Unter dem Einfluß der chinesischen Tuschemalerei der Song-Zeit (960–1279), die mit dem Zen-Buddhismus nach Japan gebracht und als Han-Bild (*kanga* 漢画) vor allem von Zen-Mönchen betrieben wurde, sowie der japanischen Mandala-Malerei, die als Erscheinungsbilder Buddhas (*suijakuga* 垂迹画) eigene Darstellungskonventionen herausgebildet hatte, entwickelte sich ein Mischstil (ebenfalls als *yamatoe* bezeichnet), der fortan die bildlichen Darstellungen der Bildrollen der Kamakura-Zeit bestimmen sollte.⁸¹ Neben den Ämtern für Malerei am kaiserlichen Hofe sowie an den bedeutenden Tempeln und Schreinen des Landes formierte sich nun erstmalig eine eigene, unabhängige Berufsschicht von Malern in der kaiserlichen Hauptstadt Kyôto, die der gesteigerten Nachfrage durch Bestellungen vor allem von Seiten vermögender Krieger nachzukommen versuchte.⁸²

Während in der Heian-Zeit fast ausschließlich erzählliterarische Bildrollen hergestellt wurden, traten in der Kamakura-Zeit als Ausdruck des grundlegenden komplexen politisch-sozialen Wandels in Japan neue Formen von Bildrollen in Erscheinung, die sich unterteilen lassen in a) erzählliterarische, b) volkslegendenhafte und c) religiöse Werke.⁸³

Die erzählliterarischen Bildrollen der Kamakura-Zeit setzen die Tradition früherer Werke fort. Neben Adaptionen echter Klassiker der Heian-Zeit wie z. B. *Makura no sôshi emaki* 枕草子絵巻 oder *Ise monogatari emaki* 伊勢物語絵巻 bestimmten nun auch weniger bedeutende Werke der Erzählliteratur der Heian- bzw. Kamakura-Zeit wie z. B. *Toyo no akari no esôshi* 豊明絵草子 (Bildheft vom festlichen Gelage) oder *Hatsuki monogatari emaki* 葉月物語絵巻 (Bildrolle von den Erzählungen des achten Monats) den Inhalt der literarischen Bildrollen der Kamakura-Zeit.⁸⁴ Analog zu den zuvor betrachteten

in vielen Fällen unmöglich macht. Zu den Typisierungstendenzen vgl. auch AKIYAMA: *Ôchô kaiga no tanjô*: 136–153.

81 Vgl. hierzu z. B. auch EHMCKE: *Die Wanderungen des Mönchs Ippen*: 22–23 und MIZUO: *Shôhekiga shi*: 42–46.

82 Vgl. MUSHAKÔJI: *Emaki*: 34.

83 Hinsichtlich der Einteilung herrscht alles andere als Konsens in der Wissenschaft. Neben einer reinen Zweiteilung in “weltlich” und “religiös” (vgl. ARMBRUSTER: *Das Shigisan Engi Emaki*: 230–238) sowie einer Dreiteilung in “religiös”, “literarisch” und “weltlich” (vgl. NKBD, Bd. 1: 375) werden auch häufig fast so viele Unterscheidungen getroffen, wie Werke überliefert sind (vgl. MUSHAKÔJI: *Emaki*: 34).

84 Nicht narrative Ausläufer der Faltschirmbilder, die als Bildrollen hergestellt wurden, wie z. B. die Bild[rollen] der 36 Meisterpoeten (*Sanjûrokkasen'e* 三十六歌仙絵), bleiben von

Werken der Heian-Zeit geht auch hier der Text in der Regel dem Bild voraus, wobei Text und Bild nur in den wenigsten Fällen eine wirkliche Kongruenz aufweisen. Meist gibt der Text den thematischen Rahmen vor, in den die einzelnen Bilder anschließend einzuordnen und zu interpretieren sind. Die Kenntnis der literarischen Vorlage ist auch hier von größter Bedeutung für die "richtige" Rezeption, da nur das jeweilige Vorwissen eine sinnvolle Verbindung der einzelnen Szenen ermöglicht.

Bei den religiösen Bildrollen hingegen handelt es sich weitgehend um ein Novum der Kamakura-Zeit.⁸⁵ Neben bildlichen Glorifizierungen gelehrter Mönche und berühmter Schulgründer wie z. B. *Hônen shônin eden* 法然上人絵伝 oder *Ippen hijiri e* 一遍聖絵 sind hierzu auch Berichte vom wundertätigen Wirken übernatürlicher Kräfte (*reigen* 靈驗 bzw. *engi* 縁起) wie z. B. *Kasuga Gongen genki* 春日権現験記 oder *Kokawadera engi* 粉河寺縁起 sowie Schreckensszenarien zur religiösen Belehrung des einfachen Volkes wie z.B. *Jigoku zôshi* 地獄草子 ([Bild]Erzählung von den [buddhistischen] Höllen) oder *Yamai no sôshi* 病草子 ([Bild]Erzählung von den Krankheitsleiden)⁸⁶ zu zählen. Im Gegensatz zu den ersten Kopien illustrierter chinesischer Sutras in der Nara-Zeit (vgl. *E inga kyô*), bei denen noch eine strikte Trennung zwischen dem oberen Bild- und dem unteren Textteil zu beobachten war, folgen die religiösen Bildrollen der Kamakura-Zeit weitgehend den Darstellungskonventionen der erzählliterarischen Rollen. Während jedoch einige Werke noch stark von dem regelmäßigen Wechsel von vorangehendem Text und nachfolgendem, meist nur illustrative Funktion erfüllenden Bild geprägt sind,⁸⁷ weisen einige wenige Werke bereits Abweichungen auf: Das Bild nimmt proportional immer mehr Platz ein und der Text weist nur noch umrahmende Funktion auf (im Extremfall fehlt er sogar völlig).⁸⁸

Als weitere Neuheit der Kamakura-Zeit sind ferner die volkslegendenhaften Bildrollen zu nennen,⁸⁹ die meist auf Textsammlungen der späten Heian-Zeit

der nachfolgenden Betrachtung ausgeklammert.

85 Schwierig gestaltet sich die zeitliche Einordnung von Werken wie z. B. dem *Shigisan engi emaki* 信貴山縁起絵巻 (Bildrolle der wundersamen Berichte vom Shigisan), dessen Entstehung vage mit Ende des 12. Jahrhunderts angegeben wird.

86 Japan. *sôshi* ist hier nicht in der späteren Bedeutung "Heft" zu verstehen, sondern als eine Sammelbezeichnung für Erzählungen, Tagebücher etc., die auf rein japanisch (*wabun*) verfaßt worden sind. Vgl. *NKDJ*, Bd. 8: 253 sowie *Koji ruini*, Bd. 39: 512–513.

87 Vgl. z. B. *Hônen shônin eden*, *Yamai no sôshi*, *Jigoku zôshi* oder *Kasuga Gongen genki*.

88 Vgl. erste Rolle des *Shigisan engi emaki* (*NEZ*, Bd. 2) oder siebte und achte Rolle des *Kitano Tenjin engi* (*NEZ*, Bd. 8).

oder Kamakura-Zeit zurückgehen. So basiert beispielsweise das *Haseo kyô no sôshi* 長谷雄卿草紙 auf einer Geschichte aus dem *Konjaku monogatari shû*, das *Kibi Daijin nittô emaki* 吉備大臣入唐絵巻 (Bildrolle über Minister Kibi auf seiner Chinamission) auf einer Erzählung aus dem *Gôdanshô* 江談抄 (Auszüge aus den Erzählungen des Gô [i. e. Ôe no Masafusa]) oder das *Ono yukimi gokô emaki* 小野雪見御幸絵巻 (Bildrolle über die kaiserliche Ausfahrt zur Schneeschau in Ono) auf einer Episode aus dem *Jikkinshô* 十訓抄 (Auszüge aus den zehn Lehren). Analog zu den religiösen Bildrollen dominiert auch hier die klassische Aufteilung (zuerst Text, dann Bild), wenngleich sich bereits vereinzelt Tendenzen erkennen lassen, der bildlichen Information im Vergleich zur textlichen mehr Gewicht und somit größeren Raum zu verleihen.⁹⁰

Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß eine Technik, die spätere Formen japanischer Bilderzählungen nachhaltig prägen sollte, bereits in den religiösen und volkslegendenhaften Bildrollen der Kamakura-Zeit in Ansätzen vorhanden war, sich jedoch noch nicht gegenüber der traditionellen Darstellungsweise durchzusetzen vermochte: der Bildtext (*ekotoba* 絵詞 bzw. *gachûshi* 画中詞).⁹¹ Der Bildtext, der lediglich bei drei Bildrollen nachgewiesen werden konnte, nämlich *Hikohohodemi no mikoto emaki*, *Kegon engi* 華嚴縁起 (Wundersame Berichte der Kegon[-Schule]) und *Môko shûrai ekotoba* 蒙古襲来絵詞 (Bilderzählung vom Ansturm der Mongolen), übernimmt hier vor allem zwei Funktionen: die genauere Bestimmung der Protagonisten sowie der Lokalitäten (vgl. Abb. 4) oder die Wiedergabe einfacher Dialoge (vgl. Abb. 5).⁹² Die Bildtexte intensivieren das Erleben der einzelnen Szenen, während der eigentliche grobe Handlungsverlauf nach wie vor über die einzelnen Passagen des Haupttextes transportiert wird.

89 Auch bei den volkslegendenhaften Bildrollen ist eine genaue zeitliche Zuordnung in einigen Fällen wie z. B. dem *Ban Dainagon ekotoba* 伴大納言絵詞 oder *Hikohohodemi no mikoto emaki* 彦火火出見尊絵巻 nicht immer möglich.

90 Vgl. z. B. die erste Rolle von *Ban Dainagon ekotoba* (NEZ, Bd. 4).

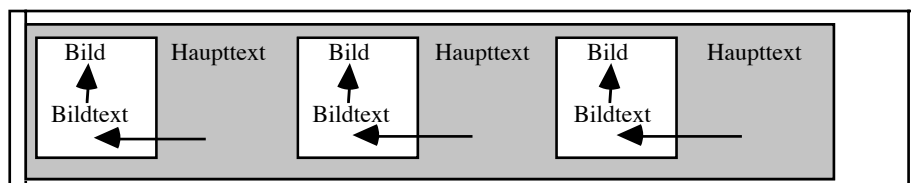
91 In neueren Arbeiten hat sich die Bezeichnung *gachûshi* für bildinterne Texte und *shishô* 詞章 als Sammelbezeichnung für Haupttext (*ji no bun* 地の文) und Bildtext durchgesetzt. Vgl. KOMINE: "Gachûshi no uchû": 24 und MINOBE: "Otogizôshi no e to shishô": 58.



Abb. 4: Kurze Personen-
erklärung im *Mōko shūrai ekotoba*:
[Takezaki] Suenaga
(NEZ, Bd. 9: 37)



Abb. 5: Dialogszene aus dem *Dōjōji engi (emaki)*: “Das ist eine wirklich seltene und merkwürdige Angelegenheit.” “Was soll das nur bedeuten?” (NEZ, Bd. 18: 77)



Der Haupttext schafft den jeweiligen Bezugsrahmen,
und der Bildtext liefert die szenischen Details für das Bild

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß im *Kegon engi* manche der Dialogpassagen zudem noch mit Nummern versehen sind (vgl. Abb. 6). Dies könnte ein mögliches Indiz dafür sein, daß die zeitgenössischen Leser noch nicht an diese neue Art der Darstellung gewöhnt waren und genauerer Anleitung von Seiten des Autors oder Malers bedurften.⁹³

92 Vgl. hierzu auch WAKASUGI: “E to kotoba no rapusodi”: 30.

93 Hierbei handelt es sich um ein Phänomen, das Anfang der Shōwa-Zeit bei vielen Manga hinsichtlich der Lesereihenfolge der Sprechblasen zu beobachten war.



Abb. 6: Dialogszene mit numeriertem Text aus dem *Kegon engi* kenntlich an den japanischen Zahlen von eins bis drei (NEZ, Bd. 7: 40)



Abb. 7: Durch die Typisierung schwer unterscheidbare Protagonisten im *Genji monogatari emaki* (NEZ, Bd. 1: 31)

Bei der bildlichen Darstellung haben sich weitgehend die Konventionen des traditionellen japanischen Stils erhalten.⁹⁴ Die häufige Verwendung typisierter Gesichtsdarstellungen im Strichaugen-Hakennasen-Stil (vgl. Abb. 7), der Blick aus einer leicht erhöhten Perspektive (im Extremfall Vogelperspektive) auf das Innere der ihrer Dächer beraubten Gebäude (*fukinuki yatai* 吹抜屋台) oder aber die Darstellung verschiedener Zeitpunkte in einer Szene mittels Wiederholung einer bestimmten Figur (*iji dôzu* 異時同図; vgl. Abb. 8).⁹⁵ Die Zunahme an Gestaltungsfläche, wie sie beispielsweise beim *Shigisan engi emaki* oder *Ban Dainagon ekotoba* zu beobachten war, gab dem Maler neue Möglichkeiten hinsichtlich der Perspektive, der Blickführung (erste Formen des Close up, Zoom etc.) oder der Umsetzung von Bewegung. Diese häufig

94 Einzelne verwendete Tuschelemente gehen zurück auf den Einfluß der Han-Bilder, die zu einer Modifikation des traditionellen japanischen Stils in der Kamakura-Zeit führten.

95 Dieses von ARMBRUSTER (*Das Shigisan Engi Emaki*: 213) als primitivste Form der Darstellung bezeichnete Mittel reicht zurück bis zu den Schmuckmalereien auf dem *Tamamushi no zushi* (7. Jh.) und wird häufig (vgl. MINOBE: "Muromachi monogatari no sashie shôkô": 282) als *das* Darstellungsmittel der Bildrollen angeführt, obwohl sich in NEZ und SNEZ nur ganz wenige Belege dafür finden lassen.

auch als filmische Techniken bezeichneten Darstellungsformen⁹⁶ kamen, trotz des großen Potentials, das in ihnen ruhte, nur bei den allerwenigsten Werken zum Einsatz – die Dominanz der Darstellungsmodi des (modifizierten) japanischen Stils war noch zu stark.

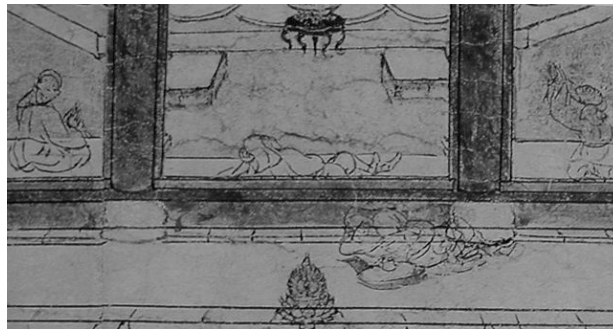


Abb. 8: Wiederholung ein und derselben Figur zur Verdeutlichung unterschiedlicher Zeitpunkte im *Shigisan engi emaki* (NEZ, Bd. 2: 59)

Ein einschneidender Wandel in Struktur und Gestalt der Bildrollen vollzog sich mit einer wichtigen Wiederentdeckung – die menschliche Stimme aus der oralen Erzähltradition – am Ende der Kamakura-Zeit.

3.1 Einflüsse oraler Erzähltradition: die Rolle der Bilderklärer

Die Tradition der Bilderklärer (*etoki hōshi* 絵解法師 bzw. 絵説法師)⁹⁷ blickt in Japan auf eine lange Geschichte zurück, deren Anfänge ebenfalls in der chinesischen Festlandkultur des 6. bzw. 7. Jahrhunderts zu suchen sind. Mit der Überlieferung der Mandalas von Indien nach China entwickelte sich dort bereits nach kurzer Zeit die Praxis, während öffentlicher Lehrveranstaltungen für das einfache Volk Bilder (d. h. Mandalas) zur Verdeutlichung der buddhistischen Lehrinhalte zu zeigen. Und mit der Überlieferung der Mandalas nach Japan wurde diese Praxis des Vortrags mit übernommen.⁹⁸

96 Vgl. hierzu die Ausführungen in ARMBRUSTER (*Das Shigisan Engi Emaki*, 1959) und TAKAHATA (*Jūni seiki no animēshon*, 1999).

97 Vgl. HAYASHI: *Etoki no tōzen*: 3–20.

98 Vgl. hierzu YAMADA: “Bukkyō to etoki”: 71–76.

Die wohl älteste Erwähnung einer Bilderklärung in Japan findet sich im *Daigo zôjiki* 醍醐雜事記 (1186) in einer Aufzeichnung vom 30. Tag des 9. Monats im 1. Jahr Jôhei (12. November 931), gemäß derer es heißt:

Anschließend besuchte ich [...] den Jôkanji. Ich trat in die Haupthalle ein und erwies Buddha meinen Respekt. [...] Als nächstes bestieg ich den Turm und betrachtete [dessen] Glocke. Dann stieg ich wieder herunter und erwies Buddha meinen Respekt. Als nächstes erwies ich dem Buddha in der Halle des höchsten Ministers [Fujiwara] Yoshifusa meinen Respekt. Ich betrachtete das Bild der acht Seinsformen auf den Säulen. Der leitende Mönch des Tempels erläuterte mir dessen Bedeutung.⁹⁹

Im Gegensatz zu China jedoch, wo die Bilderklärung hauptsächlich zur Belehrung des einfachen Volkes wirkungsvoll eingesetzt wurde, konzentrierte sich diese Praxis in Japan zunächst nur auf die eigentlichen Träger und Förderer des Buddhismus: die Hofaristokratie.¹⁰⁰ Meist suchten auf Bilderklärung spezialisierte Mönche (*shaji etoki hôshi*) die kaiserlichen Paläste auf und legten die buddhistischen Lehrinhalte in Form von illustrierten Vorträgen (*kôshiki* 講式) den adeligen Zuhörern dar.¹⁰¹ In einigen Fällen jedoch wurde auch beim Tempelbesuch eines Hofaristokraten um eine Bilderklärung ersucht, wie folgender Eintrag aus dem Tagebuch *Taiki* 台記 (Aufzeichnungen eines Ministers; 1136–1155) des Ministers zur Linken FUJIWARA Yorinaga 藤原頼長 (1120–1156) vom 14. Tag des 9. Monats im 2. Jahr Kyûan (21. Oktober 1146) verdeutlicht:

Als nächstes geruhte [der abgedankte Kaiser] das Bild vom schwarzen Pferd aus der Provinz Kai [heutige Präfektur Yamanashi] zu betrachten. Und dann veranlaßte er, daß in der Bilderhalle [des Shitennôji] eine Erklärung der Bilder [abgehalten werde]. Sogleich kam ein Priester zu Diensten und verkündete die Legende des [Kronprinzen] Shôtoku.¹⁰²

Erst mit den gesellschaftlichen Veränderungen in der Kamakura-Zeit sahen sich die einzelnen Tempel genötigt, zur Verbreitung der eigenen Lehren und zur Bekehrung neuer Seelen auch außerhalb der Tempel und Paläste Bilderklärungen für das einfache Volk zu veranstalten.¹⁰³ Bedingt durch die Kon-

99 *Daigo zôjiki*, zitiert nach HAYASHI: *Nihon no etoki*: 115.

100 Vgl. WATANABE: “Etoki no katarite to kikite”: 100.

101 Vgl. MUSHAKÔJI: *Emaki*: 263.

102 *Zôho shiryô taisei*: 185.

103 Vgl. zur Professionalisierung der Bilderklärung AKAI: *Etoki no keifu*: 86, und zur Kon-

kurrenz, die diesbezüglich unter den buddhistischen Schulen herrschte, mußte bei den verschiedensten Festlichkeiten um neue Gläubige geworben werden,¹⁰⁴ was eine immer größere Anzahl von Bilderklärern erforderlich machte. Neben den amtlichen Bilderklärern der Tempel und Schreine traten nun auch freiberufliche Bilderklärer auf, bei denen es sich meist um eine Art Straßenkünstler handelte, die sich mit ihrer Form der Darbietung den Lebensunterhalt verdienten.¹⁰⁵ Die freiberuflichen Bilderklärer waren häufig, wie das übrige fahrende Volk in dieser Zeit, in den steuerfreien Sonderbereichen (*sanjo* 散所), die größtenteils den Latifundien des Adels oder Klerus' unterstanden, ansässig gewesen.¹⁰⁶ Das *Kottôshû* 骨董集 (Antiquitätensammlung; 1814/15) des (Unterhaltungs)schriftstellers SANTÔ Kyôden 山東京伝 (1761–1816) beschreibt die freiberuflichen Bilderklärer aufgrund ihrer bildlichen Darstellungen:

Man kann wohl davon ausgehen, daß sie die Weisen alter Kriegserzählungen auf Bildrollen übertragen, ihre Bilderklärungen, während sie mit einem Stock [auf einzelne Szenen] zeigen, mit einem Rhythmus unterlegt und [...] zum Klang einer japanischen Laute vorgetragen haben.¹⁰⁷

Die steuerfreien Sonderbereiche als Aufenthaltsbereich der Bilderklärer könnten auch ein Grund dafür sein, daß Elemente bestimmter Berufskollegen wie z. B. die japanische Laute, die eigentlich ein Monopol der blinden Barden (*biwa hōshi*)¹⁰⁸ war, oder Puppen, die ursprünglich dem Gewerbe der Puppenspieler vorbehalten waren,¹⁰⁹ in ihre Darbietung mit eingebaut wurden.

Neben den amtlichen und freiberuflichen Bilderklärern bildete sich zur selben Zeit noch eine dritte Gruppe heraus: die buddhistischen Nonnen von Kumano (Kumano bikuni 熊野比丘尼),¹¹⁰ einem alten religiösen Zentrum in

kurrenz zu anderen religiösen Werbeveranstaltungen vgl. GEINÔ SHI KENKYÛKAI: *Nihon geinô shi*, Bd. 2: 100–102.

104 Hierzu zählte z. B. die zeitlich begrenzte öffentliche Zurschaustellung des ansonsten vor den Blicken des profanen Volkes geschützten Allerheiligsten (*kaichō* 開帳) eines Tempels, bei der – gleich einem Volksfest – ein großer Menschauflauf herrschte. Vgl. hierzu AKAI: *Etoki no keifu*: 318.

105 RUCH (“Chûsei no yûkō geinōsha to kokumin bungaku no keisei”: 340) unterscheidet in religiöse (*etoki hōshi*) und profane Bilderklärer (*zokunin etoki*).

106 Vgl. hierzu MORISUE: *Chûsei no shaji to geijutsu*: 222–298.

107 *Yûhōdō bunko*: 183.

108 Vgl. WATANABE: “Etoki no katarite to kikite”: 103, FRITSCH: *Japans blinde Sänger im Schutz der Gottheit Myōon-Benzaiten*: 58–70 und KADOKAWA: *Katarimono bungei no hassei*: 546–550.

109 Vgl. hierzu HAYASHI: *Etoki*: 442–448.

der Provinz Wakayama. Aus diesen Nonnen, die zunächst nur durch Bild- und Liedvortrag auf ihren Pilgerreisen neue Seelen zu gewinnen suchten, entwickelte sich im Laufe der Zeit immer mehr eine weitere Form von Unterhaltungskünstlern heraus, denen es weniger um die Befriedigung religiöser als vielmehr weltlicher Bedürfnisse ihrer Zuhörer ging.¹¹¹ Im *Tôkaidô meisshoki* 東海道名所記 (Aufzeichnungen berühmter Orte der Ostmeerstraße; 1660?) des Autors ASAI Ryôei 浅井了意 (1612–91?) heißt es über die Nonnen von Kumano:

Diese Nonnen pilgerten nach Kumano [...] und unterzogen sich asketischen Übungen. Da ihre Schüler ebenfalls alle nach Kumano zogen, wurden sie Nonnen von Kumano genannt. [...] Sie hielten alle buddhistischen Höllen- und Paradies[vorstellungen] sowie die sechs buddhistischen Welten auf Bildern fest und erläuterten diese. [...] Inzwischen aber haben sie ihre Religiosität verloren. Obwohl sie zwar noch nach Kumano pilgern, unterziehen sie sich keinen asketischen Übungen mehr, brechen nun die Gelübde und haben keine Ahnung vom Bilderklären.¹¹²

Unter den einzelnen Gruppierungen herrschte weitgehend eine Arbeitsaufteilung hinsichtlich der vorzutragenden Stoffe. Sutras bzw. Doktrinen, Episoden aus dem Leben Buddhas oder Geschichten über berühmte Mönche und Ordensgründer, sowie Schrein- und Tempellegenden zählten zum Aufgabenbereich der amtlichen Bilderklärer; für Volkslegenden oder Kriegserzählungen waren meist die freiberuflichen zuständig; und das Erklären von Höllen- und Paradiesbildern oder von Darstellungen verschiedener buddhistischer Sphären war weitgehend das Ressort der Kumano bikuni.¹¹³ Durch die Tätigkeit dieser drei unterschiedlichen Formen der Bilderklärung hat sich ein wichtiger Wandel hinsichtlich der Rezeption der bislang nur elitären Kreisen vorbehaltenen Bildrollen vollzogen, der zu einer raschen Verbreitung der einzelnen Stoffe unter dem einfachen Volk führte.¹¹⁴

110 Vgl. RUCH: *Mô hitotsu no chûseizô*: 159–171 und HAYASHI: *Nihon no etoki*: 126–146.

111 Vgl. NKDJ, Bd. 4: 996 und der Verweis auf die spätere Prostitution der Kumano bikuni in KITAMURA: *Kiyû shôran*: 48–49.

112 *Tôyô bunko*, Bd. 346: 139.

113 Vgl. hierzu HAYASHI: “Etoki to wa”: 7–8, AKAI: *Etoki no keifu*: 247–308 und FORMANEK: “Etoki”: 24–30.

114 RUCH (*Mô hitotsu no chûseizô*: 151–155) sieht gerade in der oralen Erzähltradition (*hassei no bungei*) der Bilderklärer sowie der blinden Barden und Sängerinnen (*goze*) den eigentlichen Beginn einer Massenmedialisierung der japanischen Literatur. Vgl. hierzu auch HAYASHIYA: *Chûsei bunka no kichô*: 35–37.

Die große Beliebtheit, auf welche diese Darbietungen auf Seiten der Bevölkerung stießen,¹¹⁵ führte zu einer erhöhten Nachfrage nach Vorzeigematerial, was die Entwicklung eines neuen Darstellungsformates – der Hängerolle (*kakejiku* 掛軸) – beschleunigte.¹¹⁶ Mit der Verlagerung der bildlichen Darstellung vom Wand- und Deckengemälde auf Stellschirme, Schiebetüren, Bildrollen und Mandalas konnte ein erster, wenn auch kleiner Rezipientenkreis erschlossen werden; mit der weiteren Verlagerung auf die kostengünstigeren und transportableren Hängerollen jedoch konnte nun erstmalig – wenn auch nur zu ausgewählten Gelegenheiten – eine größere Rezipientenschicht mittels der Bilderklärung erreicht werden.¹¹⁷ Durch die mündliche Präsentation bildete sich eine neue Einheit von Text und Bild heraus, wie es sie bislang in den Bildrollen nicht gab.¹¹⁸ Die meist in mehrere abgetrennte Flächen (Panels) unterteilten Hängerollen (vgl. Abb. 9) fingen einen für den Fortgang der Erzählung relevanten Moment ein, die jeweiligen mündlichen Erläuterungen betteten die entsprechende Szene in die Gesamthandlung ein und schufen die Überleitung zum nächsten bildlich dargestellten Handlungsmoment.¹¹⁹ Im Gegensatz zu China, wo bereits früh eine Verschriftung der Ausführungen der Bilderklärer in Form der Mandalatekste (*biènwén* 變文), aus denen sich dann später die populäre Erzählliteratur (*báihuà* 白話) entwickeln sollte,¹²⁰ eingesetzt hatte, ging die Verschriftung in Japan nur sehr langsam und zögerlich voran.¹²¹ Die eigens dafür angefertigten Textbücher (*daihon* 台本) enthielten meist nur den groben Handlungsrahmen, der von den einzelnen Bilderklärern dann durch spontane Rede ergänzt werden mußte.¹²² Statt, wie es in China der Fall war, eine neue Literaturform zu schaffen, führte der mündliche Vortrag der Bilderklärung zu einem Wandel in der Gestaltung einer bereits bestehenden Form: den Bildrollen.¹²³

115 Vgl. RUCH: “Chûsei no yûkô geinôsha to kokumin bungaku no keisei”: 349.

116 Vgl. MIYA: *Kamakura no kaiga*: 128–129.

117 Siehe hierzu UMEZU: “Etoki to wa nani ka”: 14–20 und AKAI: *Etoki no keifu*: 193.

118 Vgl. TOKUDA: “Etoki to monogatari kyôju”: 191.

119 Vgl. zu diesem wichtigen Aspekt die Ausführungen in HAYASHI: “E wa kataru – etoki bungei”: 114 und TOKUDA: “Etoki no shikumi”: 195–196.

120 Siehe hierzu MUSHAKÔJI: *Emaki*: 52–56.

121 Vgl. HAYASHI / OZAWA: “‘Etoki’ wo kataru”: 40.

122 Vgl. hierzu die Beispiele in HAYASHI / TOKUDA (*Etoki daihon shû*, 1983).

123 Vgl. auch ICHIKO: *Chûsei shôsetsu no kenkyû*: 290.

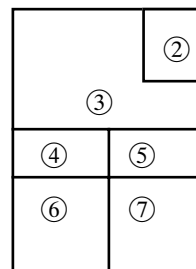


Abb. 9: Hängerolle mit der Episode von Shōtokus Geburt und Abbildung der zugrundeliegenden Seitengestaltung (*Shōtoku taishi eden*: 75)

② Empfängnis, ③ Geburt, ④ Prinz im Alter von 2 Jahren,
⑤ von 3 Jahren, ⑥ von 4 Jahren, ⑦ von 5 Jahren

3.2 Text im Bild oder Bild im Text – der Wandel der Darstellungsform

Im Gegensatz zu der weitgehend strikten Trennung von Text und Bild (abgesehen von den obigen drei Ausnahmewerken) in den Bildrollen vollzog sich ab der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts allmählich ein Wandel in den Darstellungskonventionen. Text und Bild verschmolzen hierbei soweit miteinander, daß es in einigen Fällen fast unmöglich fällt zu beurteilen, ob es sich um einen Text mit integrierten Abbildungen (*bunchû sôzu* 文中挿図)

oder um eine bildliche Darstellung mit integrierten Textpartien (*zuchû sôbun* 図中挿文) handeln mag.¹²⁴ Als Musterbeispiel für diesen neuen Typ sei z. B. das *Fukutomi sôshi* 福富草紙 ([Bild]Erzählung von Glück und Wohlstand) angeführt (vgl. Abb. 10).

Abb. 10: Enge Verwebung von Text und Bild im *Fukutomi sôshi* (NEZ, Bd. 18: 66)

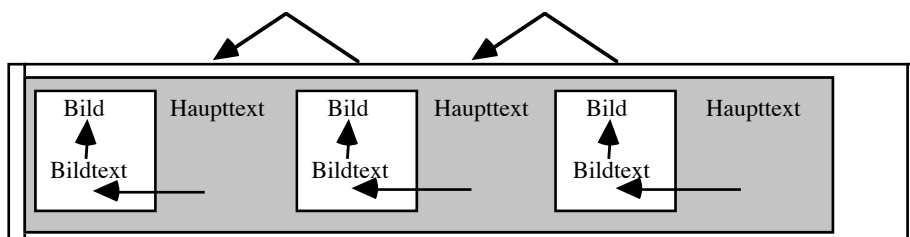


Der starke Rückgang des handlungstragenden Haupttextes zugunsten eines nun auch quantitativ dominierenden Bildtextes,¹²⁵ bei dem der Teil der für das Verständnis der Handlung wichtigen Informationen über eine überproportionale Zunahme an Dialogpassagen transportiert wird, hatte hierbei weitreichende Folgen für die Verwebung von Text und Bild. Denn während bislang ein externes Wissen auf Seiten der Leser unerlässlich für die Verkettung der einzelnen Wort-Bild-Einheiten war, konnten nun die verschiedenen Dialogpassagen die jeweiligen Haupttexte und Bilder zumindest bis zu einem gewissen Grad miteinander verbinden und somit erste Ansätze einer werkiternen Narrativität erzeugen.¹²⁶

124 Vgl. hierzu *NKBD*, Bd. 1: 376 und Bd. 5: 241–242.

125 Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß einhergehend mit der drastischen Zunahme an Bildtexten die bildliche Hintergrunddarstellung, auf deren Ausgestaltung in früheren Werken mit klassischer Text-Bild-Abfolge sehr viel Wert gelegt wurde, fast völlig aufgegeben wird.

126 Vgl. auch KOMINE: “Gachûshi no uchû”: 26 und WAKASUGI: “E to kotoba no rapusodi”: 30–31.



Die Ausweitung der Bildtexte bewirkt erste Formen
einer sequentiellen Abfolge der Grundkomponenten Text und Bild

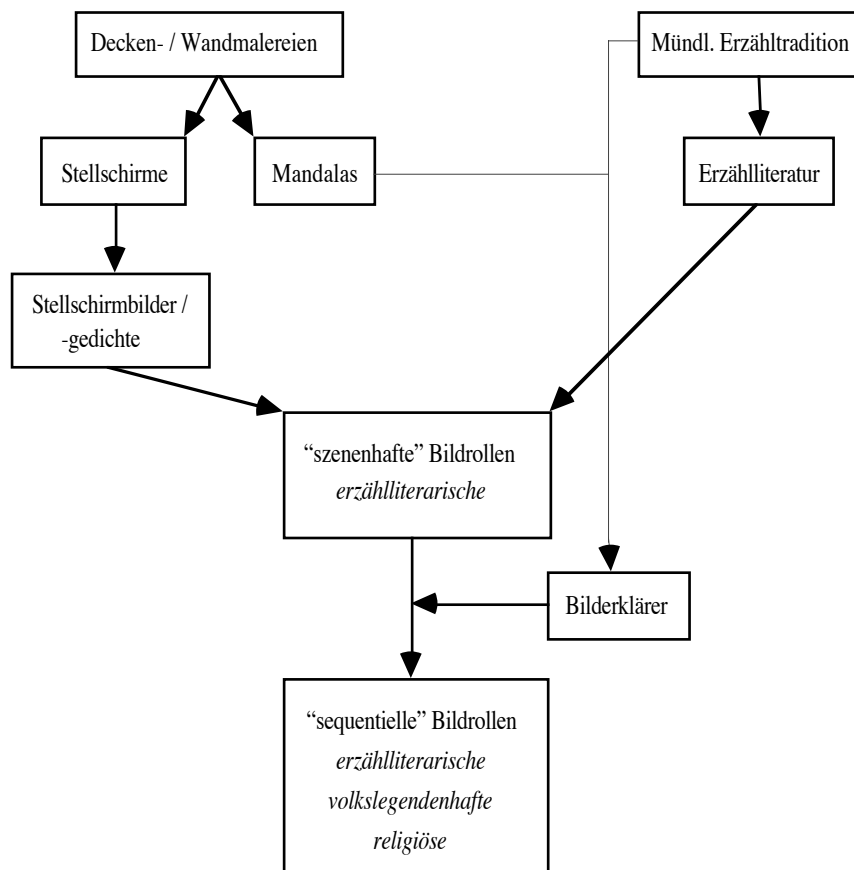
Die bei der Bilderklärung zu einer Einheit verknüpften Elemente Wort und Bild wurden somit mittels der Bildtexte näher zusammengeführt und etwaige Informationslücken zwischen Haupttext und Bild bis zu einem gewissen Grade überbrückt.¹²⁷ Die ursprüngliche Trennung von Text (d. h. Haupttext) und Bild wird durch die Entdeckung der menschlichen Stimme in Form des Bildtextes teilweise überwunden und eine neue Form des Erzählens mit Text und Bild begründet,¹²⁸ die in späteren Epochen einmal wegweisend werden sollte.

4. Die Begrenztheit der Darstellungsform

Als Ergebnis eines komplexen und langwierigen Syntheseprozesses hat sich in Japan mit dem Format der Bildrolle eine Darstellungsform sukzessive herausbilden können, die – im Gegensatz zu den limitierten Darstellungsmöglichkeiten, die sich auf den Flächen von Schiebetüren, Faltschirmen oder Hängerollen geboten haben – zum ersten Mal die Wiedergabe eines größeren narrativen Gefüges bestehend aus den Grundkomponenten Text und Bild ermöglichte. Die wichtigsten Einflußfaktoren in diesem Entwicklungsprozeß lassen sich noch einmal schematisch wie folgt zusammenfassen:

127 Vgl. ICHIKO: *Chûsei shôsetsu no kenkyû*: 290 und KOMINE: “Gachûshi no uchû”: 26.

128 Vgl. hierzu SUZUKI: “Kaisetsu” (*Kusazôshi*): 545–546.



Bei den Bildrollen handelt es sich, wie die Übersicht verdeutlicht, um eine Darstellungsform, die aus dem Verschmelzen bestimmter bildlicher Darstellungskonventionen (religiöse und weltliche) mit Formen schriftlicher *und* mündlicher Erzähltradition hervorgegangen ist.¹²⁹ Eine erste Wechselbezie-

129 Vgl. hierzu GEINÔ SHI KENKYÛKAI: *Nihon geinô shi*: 139 sowie die einseitige Darstellung in SEKINE: *Shôsetsu shikô*: 47, bei der die mündliche Erzähltradition gänzlich ausgeklammert bleibt.

hung von Text und Bild läßt sich zwar bereits bei den szenenhaften Bildrollen der Heian-Zeit feststellen, die eigentliche Verknüpfung dieser beiden Komponenten tritt jedoch erst in den späteren sequentiellen Bildrollen der Kamakura-Zeit in Erscheinung.¹³⁰ Der Einfluß der oralen Erzähltradition¹³¹ durch die Praxis der Bilderklärung führte dabei zu einem Entdecken der menschlichen Stimme in Form eingefügter Dialogpassagen und steigerte die Dramaturgie der Handlung.¹³² Trotz eines allmählichen Rückgangs des Textanteils, der vor allem bei den erzählliterarischen Rollen dominierend war,¹³³ blieb das Erlesen der Handlung in Form des Haupt- und Bildtextes ein unerläßlicher Schritt zum Verständnis der einzelnen dargebotenen visuellen Informationen.¹³⁴

Eine wesentliche Neuerung, welche die Darstellungsform Bildrolle für das Erzählen mit Text und Bild mit sich brachte, war das Einbeziehen der Leser- bzw. Zuhörerschaft in das Handlungsgeschehen. Dies wurde ermöglicht einerseits durch das Schaffen eines fiktionalen Rahmens auf textlicher Ebene und andererseits durch erste Formen der Typisierung auf bildlicher Ebene. Im Gegensatz zum exklusiven Privatcharakter eines Gedichts, in dem vor allem persönliche Gefühle zum Ausdruck gebracht werden sollten, ohne dabei ein emotionales Band zwischen Leserschaft und Dichter zu knüpfen, ermöglichte das Element der Fiktion aus der Erzählliteratur ein Partizipieren an der Handlung und der Gefühlswelt der darin eingebetteten Figuren.¹³⁵ Verstärkt wurde dieser Eindruck auf bildlicher Ebene noch durch die typisierenden

130 Vgl. hierzu SHIBUI: *Kinsei shōsetsu to sashie*: 6.

131 Die große Rolle, die den Bilderklärungen im damaligen Leben zur Unterhaltung und Belehrung zugekommen war, zeigt sich auch an den zahlreichen Einträgen in verschiedenen höfischen Tagebüchern wie z. B. *Meigetsuki* (13. Jh.), *Hanazono Tennō shinki* 花園天皇宸記 (Erlauchte Aufzeichnungen von Kaiser Hanazono; 14. Jh.) oder *Kanmon gyōki* 看聞御記 (Werte Aufzeichnungen vom Sehen und Hören; 15. Jh.).

132 Vgl. hierzu KATANO: *Nihon bungei to kaiga no sōkansei no kenkyū*: 41.

133 Die große Bedeutung der einzelnen Textabschnitte zeigt sich auch an der besonderen künstlerischen Gestaltung (Papierqualität, Schriftduktus etc.) des Haupttextes im *Genji monogatari emaki* und *Nezame monogatari emaki*.

134 Gerade neuere Arbeiten wie z. B. TAKAHATA (*Jūni seiki no animēshon*, 1999) vermitteln den Eindruck, daß es sich bei den Bildrollen um eine vornehmlich visuell basierte Erzählform handelt, doch darf dabei nicht außer acht gelassen werden, daß in derartigen Arbeiten immer nur das *Shigisan engi emaki* und das *Ban Dainagon emaki* als Beispiele angeführt werden, die – wie ein Blick in die insgesamt 71(!) in *NEZ* und *SNEZ* enthaltenen Werke zeigt – als nicht repräsentativ hinsichtlich der Gewichtung der Text- und Bildanteile zu erachten sind.

135 Zur Rolle der Fiktion in den Bildrollen vgl. MUSHAKŌJI: *Emaki*: 76–77.

Darstellungen der Akteure im Stil des (modifizierten) japanischen Stils. Die drastische Reduktion individueller Gestaltungsmerkmale bietet dabei dem Leser ausreichend Projektionsfläche für eine Identifizierung mit den jeweiligen Protagonisten. In dem Maße wie die dargestellten Akteure an Individualität verlieren, wächst die Möglichkeit für den Betrachter, sich bis zu einem gewissen Grad in den abgebildeten Figuren wiederzuerkennen.

Mit den Bildrollen hat sich zweifelsohne eine einzigartige Darstellungsform zum Erzählen mit Text und Bild in Japan herausbilden können, jedoch bleibt das erzähltechnische Potential, wie ein Blick in die insgesamt 71 Werke aus *NEZ* und *SNEZ* leicht verdeutlicht, weit hinter dem zurück, was in renommierten Arbeiten aus den Reihen des Manga-Diskurses und der Nationalliteratur hinsichtlich der vermeintlichen visuellen Narrativität propagiert wird. Erst die Zusammenschau verschiedener Einflußfaktoren, das kritische Hinterfragen meist unreflektiert tradierter Lehrmeinungen und das Erkennen möglicher, aus dem Diskurs heraus entstandener ideologischer Tendenzen vermögen miteinander vermischte Fakten, Mythen und Fiktionen zu trennen und neue Einblicke in die Tradition visuellen Erzählens in Japan zu erlangen.

5. Literaturverzeichnis

Abkürzungen und Reihen

- NBS *Nihon byôbue shûsei* 日本屏風絵集成, 17 Bde. + 1 Sonderband, Kôdansha 1977–81.
- NEZ *Nihon emakimono zenshû* 日本絵巻物全集, 24 Bde., Kadokawa Shoten 1958–69.
- SNEZ *Shinshû Nihon emakimono zenshû* 新修日本絵巻物全集, 30 Bde., Kadokawa Shoten 1975–81.

Primärliteratur

- Tôdaiji kenmotsu chô* 東大寺献物帳, Tôkyô Teishitsu Hakubutsukan 1880 (Nachdruck von 765).
- Enseki zasshi* 燕石雑誌, TAKIZAWA BAKIN 滝沢馬琴 (Verf.), *Nihon zuihitsu taisei. Dai niki* 日本随筆大成, 第二期, Bd. 19, Yoshikawa Kôbunkan 1975: 263–576.

- Genji monogatari* 源氏物語, MURASAKI SHIKIBU 紫式部 (Verf.), *NKBZ*, Bde. 12–17, 1970–76.
- Hanazono Tennô shinki* 花園天皇宸記, 2 Bde., HANAZONO Tennô 花園天皇 (Verf.), *Shiryô taisei* 資料大成, Bde. 33–34, Naigai Shoseki 1948.
- Ise monogatari* 伊勢物語, *NKBZ*, Bd. 8, 1972: 131–244.
- Kanmon gyoki* 看聞御記, 2 Bde., GOSUKÔIN 御崇光院 (Verf.), *Zoku Gunsho Ruijû Kanseikai* ³1958 (1930).
- Kiyû shôran* 嬉遊笑覧, KITAMURA INTEI 喜多村筠庭 (Verf.), *Nihon zuihitsu taisei* 日本隨筆大成, Sonderband, 1979.
- Koji ruien* 古事類苑, Bde. 37–39, Koji Ruien Kankôkai 1931–35 (Nachdruck von 1901).
- Kottôshû* 骨董集, SANTÔ KYÔDEN 山東京伝 (Verf.), *Yûhôtô bunko* 有朋堂文庫 1922.
- Meigetsuki* 明月記, 3 Bde., FUJIWARA TEIKA 藤原定家 (Verf.), *Kokusho Kankôkai* ⁵1974 (1970).
- Nihon shoki* 日本書紀, *NKBT*, Bde. 67–68, 1965.
- Shûi waka shû* 拾遺和歌集, *SNKBT*, Bd. 7, 1990.
- Taiki* 台記, FUJIWARA YORINAGA 藤原頼長 (Verf.), *Zôho shiryô taisei* 増補資料大成, Kyôto: Rinsen Shoten 1965.
- Tôkaidô meishoki* 東海道名所記, ASAI RYÔI 浅井了意 (Verf.), *Tôyô bunko* 東洋文庫, Bd. 346, 1979.
- Tsurezuregusa* 徒然草, YOSHIDA KENKÔ 吉田兼好 (Verf.), *NKBZ*, Bd. 27, 1971.
- Tsutsumi Chûnagon monogatari* 堤中納言物語, *NKBZ*, Bd. 10, 1972: 421–538.

Sekundärliteratur

- AKAI TATSURÔ 赤井達郎: *Etoki no keifu* 絵解きの系譜, Kyôikusha 1989.
- AKIYAMA TERUKAZU 秋山光和: *Nihon emakimono no kenkyû* 日本絵巻物の研究, 2 Bde., Chûô Kôron Bijutsu Shuppan 2000.
- DERS.: *Ôchô kaiga no tanjô* 王朝絵画の誕生 (Chûô shinsho 中央新書 173), Chûô Kôronsha 1968.
- ARAKI YOSHIO 荒木良雄: *Chûsei bungaku no keisei to hatten* 中世文学の形成と発展, Kyôto: Mineruva Shobô 1957.
- ARMBRUSTER, GISELA: *Das Shigisan Engi Emaki. Ein japanisches Rollbild aus dem 12. Jahrhundert*, Diss., Hamburg 1959.
- AVITABILE, GUNHILD (Hg.): *Die Kunst des alten Japan. Meisterwerke aus der Mary and Jackson Burke Collection New York*, Stuttgart: Edition Cantz 1990.

- EHMCKE, FRANZISKA: *Die Wanderungen des Mönchs Ippen. Bilder aus dem mittelalterlichen Japan*, Köln: DuMont Buchverlag 1992.
- FRITSCH, INGRID: *Japans blinde Sänger im Schutz der Gottheit Myôon-Benzaiten*, München: Iudicium Verlag 1996.
- FUJII SADAKAZU 藤井貞和: “Monogatari no hassei 物語の発生”, MITANI Eiichi 三谷榮一 (Hg.): *Monogatari bungaku to wa nani ka* 物語文学とは何か I (Taikai monogatari bungaku shi 大系物語文学史, Bd. 1), Yûseidô 1982: 40–57.
- FUJIOKA TADAHARU 藤岡忠美: “Byôbuuta no honshitsu 屏風歌の本質”, “WAKA BUNGAKU RONSHÛ” HENSHÛ IINKAI 「和歌文学論集」編集委員会 (Hg.): *Byôbuuta to utaawase* 屏風歌と歌合 (Waka bungaku ronshû 和歌文学論集, Bd. 6), Kazama Shobô 1995: 29–50.
- GEINÔ SHI KENKYÛKAI 芸能史研究会 (Hg.): *Nihon geinô shi* 日本芸能史, Bd. 2 (Kodai – chûsei 古代 – 中世), Hôsei Daigaku Shuppankyoku 1982.
- HAYASHI MASAHICO 林雅彦: “E wa kataru. Etoki bungei 絵は語る. 絵解き文芸”, MINAMI HIROSHI 南博, NAGAI HIROO 永井啓夫 u. OZAWA SHÔICHI 小沢昭一 (Hg.): *Etoku. Shibai / nozoki karakuri / utsushie no sekai* えとく. 芝居 / のぞきからくり / 写し絵の世界 (Geisôsho 芸叢書, Bd. 8), Hakusensha 1982: 107–131.
- DERS.: *Nihon no etoki* 日本の絵解き, Miyai Shoten 1982.
- DERS.: “Etoki to wa 絵解きとは”, DERS. (Hg.): *Etoki mangekyô. Sei to zoku no imajinêshon* 絵解き万華鏡. 聖と俗のイメージネーション, San’ichi Shobô 1993: 6–17.
- DERS.: *Etoki. Shiryô to kenkyû* 絵解き. 資料と研究, Miyai Shoten 1995.
- DERS.: *Etoki no tôzen* 絵解きの東漸 (Meiji Daigaku Jinbun Gakka Kenkyûjo sôsho 明治大学人文学科研究所叢書), Kasama Shoin 2000.
- HAYASHI MASAHICO u. TOKUDA KAZUO 徳田和夫 (Hg.): *Etoki daihon shû* 絵解き台本集, Denshō Bungaku Kenkyûkai 1983.
- HAYASHI MASAHICO u. OZAWA SHÔICHI 小沢昭一: “‘Etoki’ wo kataru 「絵解き」をかたる”, *KKTK*, 47.11 (Okt., 1982; Lfd. Nr. 609): 35–51.
- HAYASHIYA TATSUSABURÔ 林屋辰三郎: *Chûsei bunka no kichô* 中世文化の基調, Tôkyô Daigaku Shuppankai 1953.
- ICHIKO TEIJI 市古貞次: *Chûsei shôsetsu no kenkyû* 中世小説の研究, Tôkyô Daigaku Shuppankai⁴ 1965 (1955).
- IENAGA SABURÔ 家永三郎: *Jôdai yamatoe zenshi* 上代倭絵全史, Kyôto: Kôdô Shoin 1945.
- IMAMURA TAIHEI 今村太平: *Manga eiga ron* 漫画映画論 (Dôjidai raiburari 同時代ライブラリー 114), Iwanami Shoten 1992 (Erstdruck 1965).

- ISHIDA HISATOYO 石田尚豊: *Shokunin zukushie* 職人尽絵 (Nihon no bijutsu 日本の美術, Nr. 132), Shibundô 1977.
- KADOKAWA GEN'YOSHI 角川源義: *Katarimono bungei no hassei* 語り物文芸の発生, Tôkyôdô Shuppan 1975.
- KATANO TATSURÔ 片野達郎: *Nihon bungei to kaiga no sôkansei no kenkyû* 日本文芸と絵画の相関性の研究 (Kasama sôsho 笠間叢書 56), Kasama Shoin 1975.
- KEENE, DONALD: *Nihon bungaku no rekishi* 日本文学の歴史 [übers. von TSUCHIYA MASAO 土屋正雄 u. a.], 18 Bde., Chûô Kôronsha 1994–97.
- KIKUTAKE JUN'ICHI 菊竹淳一: *Shôtoku taishi eden* 聖徳太子絵伝 (Nihon no bijutsu 日本の美術, Nr. 91), Shibundô 1973.
- KÖHN, STEPHAN: “Edo bungaku kara mita gendai manga no genryû. Gôkan “Onikojima homare no adauchi” wo rei ni 江戸文学からみた現代マンガの源流. 合巻『鬼児島名誉仇討』を例に”, JAQUELINE BERNDT (Hg.): *Man Bi Ken* マン美研. *Towards an Aesthetics of Comics*, Kyôto: Daigo Shobô 2002: 24–52.
- KOMATSU SHIGEMI 小松茂美: “Monogatari bungaku to emaki 物語文学と絵巻”, MITANI EIICHI 三谷榮一 (Hg.): *Monogatari bungaku to wa nani ka* 物語文学とは何か I (Taikai monogatari bungaku shi 大系物語文学史, Bd. 1), Yûseidô 1982: 369–402.
- KOMINE KAZUAKI 小峯和明: “Gachûshi no uchû 画中詞の宇宙”, *Nihon bungaku* 日本文学, Vol. 41.7 (Juli, 1992): 24–37.
- KOSHINO ITTEI 越野一汀: “Bungaku to kaiga to no kanshō 文学と絵画との干渉”, *KKTK*, 13.11 (Nov., 1948; Lfd. Nr. 150): 29–36.
- MATSUDA TOYOKO 松田豊子: “Ôchô joryû sakka no biishiki to sakuhin sôaku 王朝女流作家の美意識と作品創作”, KÔKA JOSHI DAIGAKU NIHONGO NIHON BUNGAKKA 光華女子大学日本語日文学科 (Hg.): *Nihon bungaku to bijutsu. Kôka joshi daigaku kôkai kôza* 日本文学と美術. 光華女子大学公開講座, Ôsaka: Izumi Shoin 2001: 45–66.
- MATSUMOTO RYÛSHIN 松本隆信: *Chûsei shomin bungaku. Monogatari sôshi no yukue* 中世庶民文学. 物語草子のゆくへ, Kyûko Shoin 1989.
- MATSUOKA SEIGÔ 松岡正剛: “Komikku tekunorôjî to henshû kôgaku コミック・テクノロジーと編集工学”, KAYAMA RIKI 香山リカ u. a.: *Komikku media* コミックメディア (Books in Form), NTT Shuppan 1992: 208–242.
- MATSUSHITA TAKAAKI 松下隆章: *Kôga no kanshō* 古画の鑑賞 (Bunka kôza shirîzu 文化講座シリーズ, Bd. 4), Dai Tôkyû Kinen Bunko 1960.

- MINOBE SHIGEKATSU 美濃部重克: “Otogizôshi no e to shishô 御伽草子の絵と詞章”, *KKTK*, 50.11 (Okt., 1985; Lfd. Nr. 652): 58–66.
- DERS.: “Muromachi monogatari no sashie shôkô 室町物語の挿絵小考”, *Otogizôshi* お伽草子 (Nihon bungaku kenkyû shiryô sôsho 日本文学研究資料叢書), Yûseidô Shuppan 1985: 281–290.
- MITANI KUNIAKI 三谷邦明: “Monogatari bungaku no seiritsu 物語文学の成立”, MITANI Eiichi 三谷榮一 (Hg.): *Monogatari bungaku to wa nani ka* 物語文学とは何か I (Taiki monogatari bungaku shi 大系物語文学史, Bd. 1), Yûseidô Shuppan 1982: 57–75.
- MIYA TSUGIO 宮次男: *Kamakura no kaiga. Emaki to shôzôga* 鎌倉の絵画. 絵巻と肖像画 (Nihon bijutsu zenshû 日本美術全集, Bd. 10), Gakken 1979.
- DERS.: “Bungaku to emaki no aida 文学と絵巻のあいだ”, *Kokugo to kokubun* 国語と国文, 57.5 (Mai, 1980; Lfd. Nr. 675): 1–17.
- MIYAO SHIGE(W)O 宮尾しげを (Hg.): *Nihon no giga. Rekishi to fûzoku* 日本の戯画. 歴史と風俗, Daiichi Hôki Shuppan 1967.
- MIZUO HIROSHI 水尾比呂志: *Shôhekiga shi. Sôgon kara sôshoku e* 障壁画史. 荘厳から装飾へ, Bijutsu Shuppansha 1978.
- MORI TÔRU 森暢: *Utaawasee no kenkyû* 歌合絵の研究, Kadokawa Shoten 1970.
- MORISUE YOSHIKI 森末義彰: *Chûsei no shaji to geijutsu* 中世の社寺と芸術, Yoshikawa Kôbunkan 1983 (Nachdruck von 1941).
- MURASE, MIYOKO: *Japanische Wandschirme. Meisterwerke der Malerei*, Stuttgart, Zürich: Belser Verlag 1990.
- MUSHAKÔJI MINORU 武者小路穰: *Emaki. Pureparâto ni noseta chûsei* 絵巻. プレパレートにのせた中世, Bijutsu Shuppansha 1963.
- DERS.: *Emaki no rekishi* 絵巻の歴史 (Nihon rekishi sôsho 日本歴史叢書 42), Yoshikawa Kôbunkan 1990.
- MUSHAKÔJI MINORU むしゃこうじみのる [i. e. 武者小路穰]: *Eshi* 絵師 (Mono to ningen no bunkashi ものと人間の文化史, Bd. 63), Hôsei Daigaku Shuppanyoku 1990.
- OKAKURA TENSHIN 岡倉天心: *Nihon bijutsu shi* 日本美術史 (Okakura Tenshin zenshû 岡倉天心全集, Bd. 8), Heibonsha 1980.
- OKUDAIRA HIDEO 奥平英雄: *Emaki no sekai* 絵巻の世界, Sôgensha 1959.
- DERS.: *Emakimono saiken* 絵巻物再見, Kadokawa Shoten 1987.
- OKUNO HIKOROKU 奥野彦六: *Edo jidai no kohanpon* 江戸時代の古版本, Kyôto: Rinsen Shoten 1982 (Erweiterte Neuauflage des Erstdrucks von 1944).

- RUCH, BARBARA: “Chûsei no yûkô geinôsha to kokumin bungaku no keisei 中世の遊行芸能者と国民文学の形成”, TOYODA TAKESHI 豊田武 u. JOHN HALL (Hg.): *Muromachi jidai. Sono shakai to bunka* 室町時代. その社会と文化, Yoshikawa Kôbunkan 1986: 325–359.
- DIES.: *Mô hitotsu no chûseizô. Bikuni, otogizôshi, raise* もう一つの中世像. 比丘尼・御伽草子・来世, Kyôto: Shibunkaku Shuppan 1991.
- SASABUCHI YÛICHI 笹淵友一: “Ekotoba ka etoki ka 絵詞か絵解か”, *Kokugo to kokubungaku* 国語と国文学, Nr. 413 (Aug., 1958): 1–15.
- SCHÖNBEIN, MARTINA: *Jahreszeitenmotive in der japanischen Lyrik. Zur Kanonisierung der kidai in der formativen Phase des haikai im 17. Jahrhundert* (Bunken, Bd. 6), Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2001.
- SECKEL, DIETRICH u. HASÉ, AKIHISA: *Emaki. Die Kunst der klassischen japanischen Bildrollen*, München: Carl Hanser Verlag 1959.
- SEELEY, CHRISTOPHER: *A History of Writing in Japan* (Brill’s Japanese Studies Library, Vol. 3), Leiden u. a.: E. J. Brill 1991.
- SEKINE MASANAO 関根正直: *Shôsetsu shikô* 小説史稿 (Kinsei bungei kenkyû sôsho. Dai ikki bungaku hen 1: Tsûshi 1 近世文芸研究叢書. 第一期文学篇 1: 通史 1), Kuresu Shuppan 1994 (Nachdruck von 1890).
- SHIBUI KIYOSHI 渋井清: *Kinsei shôsetsu to sashie* 近世小説と挿絵 (Iwanami kôza: Nihon bungaku shi 岩波講座日本文学史, Bd. 8), Iwanami Shoten 1958.
- SHIMOMISE SHIZUICHI 下店静一: *Shimomise Shizuichi chosaku shû* 下店静一著作集, Bde. 3–4, Kôdansha 1985.
- DERS.: *Yamatoe* 大和絵, Kôdô Shoin 1946.
- DERS.: *Yamatoe shi kenkyû* 大和絵史研究, Fuzanbô 1944.
- SHINBO TÔRU 真保亨: *Hakubyô emaki* 白描絵巻 (Nihon no bijutsu 日本の美術, Nr. 48), Shibundô 1970.
- SHIRAHATA YOSHI 白畑よし: *Kasen’e* 歌仙絵 (Nihon no bijutsu 日本の美術, Nr. 96), Shibundô 1974.
- SUWA HARUO 諏訪春雄: *Edo bungaku no hôhō* 江戸文学の方法, Benseisha 1997.
- SUZUKI JÛZÔ 鈴木重三: “Kaisetsu 解説”, TÔYÔ BUNKO 東洋文庫 (Hg.): *Kusazôshi* 草双紙 (Iwasaki bunko kichôbon sôkan 岩崎文庫貴重本叢刊, Bd. 6. Kinsei-hen 近世編), Kichôbon Kankôkai 1974: 543–553.
- DERS.: *Ehon to ukiyoe. Edo shuppan bunka no kôsatsu* 絵本と浮世絵. 江戸出版文化の考察, Bijutsu Shuppansha 1979.

- SUZUKI TOSHIYA 鈴木敏也: *Nihon shôsetsu no tenkai* 日本小説の展開 (Iwanami kôza: Nihon bungaku 岩波講座日本文学), 2 Bde., Iwanami Shoten 1931.
- TAKAHATA ISAO 高畑勲: *Jûni seiki no animêshon. Kokuhô emakimono ni miru eigateki anime-teki naru mono* 十二世紀のアニメーション. 国宝絵巻物に見る映画的・アニメ的なもの, Tokuma Shoten 1999.
- TAKEDA TSUNEO 武田恒夫: “Byôbue ni okeru issô hōshiki no seiritsu 屏風絵における一雙方式の成立”, DERS. u.a.: *Byôbue no seiritsu to tenkai* 屏風絵の成立と展開 (Nihon byôbue shûsei 日本屏風絵集成, Bd. 1), Kôdansha 1981: 107–113.
- TANAKA HIDEMICHI 田中英道: “‘Emaki’ to ‘monogatari’ no kankei 「絵巻」と「物語」の関係”, *KKKZ*, 29.9 (Juli, 1984): 20–26.
- TOKUDA KAZUO 徳田和夫: “Etoki to monogatari kyôju 絵解きと物語享受”, *Bungaku* 文学, Vol. 54 (Dez., 1986): 191–204.
- DERS.: *Egatarai to monogatari* 絵語りと物語り (Imêji rîdingu sôsho イメージリーディング叢書), Heibonsha 1990.
- DERS.: “Etoki no shikumi 絵解きの仕組み”, *Iwanami kôza: Nihon bungaku shi* 岩波講座日本文学史, Bd. 16 (Kôshô bungaku 口承文学 1), Iwanami Shoten 1997: 191–213.
- UENO NAOTERU 上野直昭: *Emakimono kenkyû* 絵巻物研究, Iwanami Shoten 1950.
- UMEZU JIRÔ 梅津次郎 u.a.: “Etoki to wa nani ka 絵解きとは何か”, In: *KKTK*, 47.11 (Okt., 1982; Lfd. Nr. 609): 10–34.
- WAKASUGI JUNJI 若杉準治: “Daigamen setsuwaga 大画面説話画”, DERS. (Hg.): *Emakimono no kanshō kiso chishiki* 絵巻物の鑑賞基礎知識, Shibundô 1995: 41–43.
- DERS.: “E to kotoba no rapusodi 絵と詞の饗宴”, DERS. (Hg.): *Emakimono no kanshō kiso chishiki* 絵巻物の鑑賞基礎知識, Shibundô 1995: 30–35.
- DERS.: “Shaji engi no emaki 社寺縁起の絵巻”, DERS. (Hg.): *Emakimono no kanshō kiso chishiki* 絵巻物の鑑賞基礎知識, Shibundô 1995: 95–100.
- WATANABE SHÔGO 渡辺昭五: “Etoki no katarite to kikite 絵解きの語り手と聞き手”, *KKTK*, 47.11 (Okt., 1982; Lfd. Nr. 609): 99–105.
- YAMADA SHÔZEN 山田昭全: “Bukkyô to etoki 仏教と絵解き”, *KKTK*, 47.11 (Okt., 1982; Lfd. Nr. 609): 71–76.